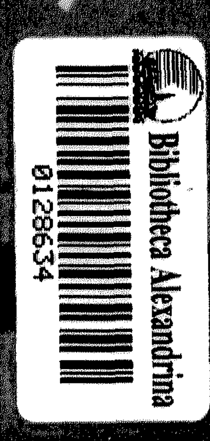
بسام قطوس

استراتيجيات القراءة

التأصيل والإجراء النقدي

استراتيجيات القراءة
التأصيل والإجراء النقدي

١٩٩٨





استراتيجيات القراءة

التأصيل والإجراء النقدي

الدّكتور بسّام قطّوس

أستاذ النقد الحديث

قسم اللغة العربيّة وآدابها

جامعة اليرموك

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(١٩٩٨/٣/٤٥٥)

رقم التصنيف	:	٨٠١ر٩٥
المؤلف ومن هو في حكمه	:	د. بسام قطوس
عنوان الكتاب	:	إستراتيجيات القراءة: التأصيل والاجراء النقدي
الموضوع الرئيسي	:	١-النقد الآدبي ٢-
رقم الاجازة المتسلسل	:	(١٩٩٨/٣/٥٦)
بيانات النشر	:	اربد: مؤسسة حماده و دار الكندي

*- تم اعداد بيانات الفهرسة الاولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية.

فهرس الموضوعات

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس



تقديم

تنتمي هذه الدراسات النقديّة إلى ما اصطلح على تسميته بـ « النقد الحداثي» . وهي دراسات جادّة وعميقة وجريئة في نصوص أدبية هي أيضاً جريئة وعميقة، تثير إشكاليات كثيرة على صعيدي الشكل والمضمون. وقد وفق الناقد بسام قطّوس في اختياراته لنصوصه أولاً، وفي اختياره عنواناً موحياً لهذه الدّراسات ألا وهو: «استراتيجيات القراءة»، ليلفت الأنظار إلى مسألة مهمة في النقد الجديد أو النقد الحداثي وهي «ميتا - نقد» أو (Meta - Criticism) كما تسمى في النقد الغربي المعاصر. وهي حلقة من حلقات جدل المناهج الحديثة. ويعنى هذا المفهوم «ميتا - نقد» بثقافة الناقد أو القارئ العارف، وبمرجعياته المعرفيّة: الفكرية، والجماليّة، والنفسية، وبرؤيته الخاصة للنص المقروء - وهو ما يطلق عليه الناقد «استراتيجيات القراءة أو النقد». واستراتيجيات القراءة هذه تنفتح على الآخر أي على النقد الغربي، ولكن دون الخضوع له، بل من خلال الحوار والتواصل معه وبرؤية متسائلة تهيأت لها المعرفة في النقد العربي القديم والانفتاح على أحدث نظريات النقد الغربي، محققة الجمع بين الاصالة والمعاصرة. وهي دراسات لم تكتف بالتنظير، وإنما ولجت عالم النص لتطبق المفاهيم والإجراءات النقدية، ولتبلور عدّة أمور ذات علاقة بـ (النّاص/ المُبْدِع) و(النَّص/ المُبْدَع)، و(القاريء/ العارف)، منها:

أولاً: - أن نقد النص الأدبي ينطلق من استراتيجية القراءة التي تتشكل من ثلاثة مصادر هي:

١ . ثقافة القاريء واتجاهه الفكري والجمالي .

٢ . طروحات النص الظاهرة والخفيّة .

٣ . موقف الكاتب ورؤيته الفكريّة .

ثانياً : – إن مثل هذه الطرائق المعقدة والمتشعبة في التعامل مع النص الأدبي ، تؤدّي منطقياً وأحياناً حتمياً ، إلى مجموعة من الاستراتيجيات المتنوّعة في قراءة النص الأدبي ، وهي قراءات تتنوّع بتنوع القرّاء واتجاهاتهم وانتماءاتهم الفكريّة والفنية .

وانطلاقاً من ذلك ، واعتقاداً منه بأنه لا يوجد طريقة واحدة لقراءة النّص الأدبي ، وإنما ثمة إمكانية لقراءات مختلفة أسماها «استراتيجيات» ، فقد اختار الناقد والباحث الأكاديمي بسام قطّوس ستاً منها ليطبقها على ستة نصوص أدبيّة واضعاً محاولته موضع التطبيق . وقد كان جاداً في محاولته ، عميقاً في طرحه ، حيث جاءت المداخل النقدية أو «استراتيجيات القراءة» متنوعة وغنية ، فتحت آفاقاً واسعة على عوالم النصوص ، من حيث بنياتها ، وأساليبها ، وإشاراتها وانزياحاتها ، ومضامينها ، وفلسفاتها .

ويفيد الدّارس في هذه القراءات من مناهج النقد الحديثة ، ولكنه يحافظ على روح النص المدروس ، بما يحمل من وجدان جماعي عربي أو شرقي ، ولغة عربيّة ذات بنيات خاصة .

وهو أمر يبشر في نهاية الأمر بحتمية القراءة العربيّة العميقة للنص الأدبي العربي ، الذي نتوقع مع الناقد أن يفضي إلى مفهوم عربي في قراءة النص روحاً ولغة ، أملاً في السّعي نحو نظرية عربيّة شاملة للنقد الأدبي ، لها خصائصها

وروحها وأسسها، كما نرى في خصوصية النقد الفرنسي أو خصوصية النقد الروسي أو الانكليزي، إلى غير ذلك من نظريات في النقد، تتسم بعمومية النقد الإنساني، وبخصوصية الروح القومية لكل أمّة من الأمم.

وفي نهاية هذه الإشارات العاجلة لدراسات عميقة تحتاج إلى وقفات متأنية، فإني أعتقد أن مثل هذه الدراسات بتواصلها مع حركات النقد الحداثي شرقاً وغرباً، تسهم في الانتقال بالدّراسات النقدية الحديثة من الانطباعيّة والوصفية والتفسيرية المبسطة إلى آفاق أرحب، وإلى أعماق النص لتفكيكه وتشريحه وإضاءته، والكشف عن مخزونه الفني والفكري والجمالي، فيصير النقد، أو «القراءة» بتعبير الدكتور بسام، عنصر كشف واختراق وإبداع، وإعادة إنتاج إبداعي للنص الأدبي.

أ. د. أحمد الزعبي

أستاذ الأدب الحديث

جامعة اليرموك



مقدمة المؤلف:

لم يعد منوطاً بالنقد أن يقدِّم شهادة ميلاد للمبدع، يتتبع تاريخ ميلاده، ويقفو مراحل حياته، ويكشف عن ميوله الشخصية، كما لم يعد تسجيلاً لوقائع مرّ بها الأديب أو المبدع. لقد بات عمل النقد، اليوم، مساوياً لعمل المبدع، أو هابطاً عنه، أو متفوّقاً عليه حسب قدرة القارئ، فهو قراءة للبنى العميقة في النَّص، ومحاولة لتسويغ جمالياته، وإسهامٌ في فك شيفرته ورموزه. وهذه العملية تسمى القراءة عوضاً عن النقد، لما يحمل النقد من وجهة نظر سُلطوية وفي كثير من الأحيان استعلائية، في حين تنحو هذه القراءات منحىً تأويلياً يأتلف من معطيات نقدية مستمدة من موردين:

الأول: النظر النقدي العربي القديم بكل ما يمثله من أصالة، وما ينطوي عليه من جهد معرفي، امتد من القرن الثاني الهجري وحتى نهاية القرن العاشر، وتمثّل في نظريات نقدية، وجهد تنظيري ومصطلحي، لا يستطيع الباحث أن يتجاوزه أو أن يقفز عنه.

والثاني: نظريات النقد الحديث بأصولها المعرفيّة والفلسفية والفكريّة التي بدأها أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق. م)، وطوّرها النقاد الغربيّون، وأسهم فيها النقد العربيُّ أيضاً، وإن تكن الحظوة فيها للنقاد الغربيين مع تفاوت فيما بينهم.

ونحن حين نصنع هذا الصنيع لا نقوم بعملية توفيق، ولكننا نؤمن بأن النقد، كما العلمُ، عمل إنساني وجهدٌ تراكمي لا يمكن ردّه إلى حضارة واحدة، دون أخرى، وإن برزت فيه أو تفوّقت حضارة في فترة زمنية ما. إن الحضارات تفيدُ من بعضها، فقد أفاد الغربُ من الحضارة العربيّة والإسلامية: آدابها وعلومها وفنونها، ولكنهم كتبوا وعلّموا شعوبهم بلغاتهم وطوّروا وزادوا عليها فباتت جزءاً من حضارتهم وتراثهم. وكذلك لا ضير علينا أن نفيد من علوم

الغرب ونظرياته ما دمنا نفهم ذلك ونعبّر عنه بلغتنا، ونصله بنقدنا ونطبقه على أدبنا حيثما كان ذلك ممكنا، مع إيماننا بأنه ليس من حق أحد احتكار المفهوم النقدي ما دام المفهوم النقدي موجوداً والمصطلح يتطوّر. إن الإفادة من النظريات النقدية العالميّة في عملية تثاقفية قَصْدَ تطوير ما لدينا من أصول معرفية، وبما يناسب أدبنا العربي، ولا يتنافى مع ذوقنا المدرّب، أمرٌ في غاية الأهمية، وبخاصة إذا تذكّرنا أن النقد جهدٌ تراكمي كما أسلفت. ومهما اختلفت المناهج النقديّة أو المغامرات الإجرائية التطبيقية على وَفْق تعدد الخلفيات الفكرية والفلسفية والجماليّة لأصحابها، فإنَّ ثمة قاسماً مشتركاً يجمع بين هذه التعددية ذلكم هو النص الأدبي الذي تجْري عليه الدراسة، سواء أكان شعراً أم رواية أم مسرحاً. من هنا كان الجهد الأكبر في هذه القراءات، إضافةً إلى اهتمامه بالأصول النقدية النظريّة عربيّة وغربيّة، وقراءتها في سياق تطوّرها وتطوّر مصطلحاتها، موجهاً إلى الجانب الإجرائي أو التطبيقي قَصْد بلورة نظرية في قراءة النص الشعري ومواجهته بأدوات نقدية عربيّة، وتقنيات عربيّة أفادت من الآخر وانفتحت عليه. إن كل هذه المفاهيم النقدية التي لها جذورها في نقدنا، وهي متطوّرة فهماً ومصطلحاً، تمّ هضمها واستيعابُها في سياق التطوّر التراكمي للنظر النقدي مهما اختلفت منابته ومنابعه. وإذّاك انفتحت هذه القراءات النقدية على شتى المناهج الحديثة حيثما كان ذلك ممكناً، دون قسر لها أولَيٍّ لأعناقها، مركّزة على الدراسة النصّية، دون تزمت أو تعصّب، وإنما اختارت كل قراءة أو مقاربة منهجها في قراءات كاشفة حاولت إعادة إنتاج النص المقروء، على وَفْق ما اختطت لنفسها من رؤية.

إن هذه القراءات التي أقدّمها تقوم في شقها الأول على الجهد التنظيري بمختلف روافده العربيّة والغربيّة، وتنهض في شقها الثاني على الجهد الإجرائي أو التطبيقي، من خلال قراءة نصوص إبداعية من أدبنا العربي قديمه وحديثه (وإن كان نصيب الأدب الحديث أكبر في هذه الدراسات). وهي قراءات ذات

مستويات متعدِّدة، لا تقف عند البنى السطحية للنصوص المقروءة، وإنما تحاول الوصول إلى البنى العميقة فيها. كما لا تُخْضِعُ النصوص لقصد أصحابها، بل تُخْضِعُها لاستراتيجيات معقدة من التفاعل بين القارئ/ المؤوّل، بما يمتلك من معرفَة وخبرات جمالية من جهة، وبين النص من جهة أخرى، فينتج من هذا التفاعل استجابات قرائية تكشف عن إمكانات وإجراءات مقروئية جديدة، تتجه نحو فهم الدلالة المغيّبة، وفك رموزها، والكشف عن تعدّدية المعاني فيها.

إن القراءة، وَفْق هذا المعنى الذي أتوخاه، حوارٌ مفتوح مع النص، يقترب مما أسماه الناقد الإيطالي إمبرتو إيكو Umberto Eco (العمل المفتوح)، وتمتد إلى قراءات متصلة في اللسانيات والمناهج النقدية المختلفة بدءاً بالنقاد الجدد ومروراً بالبنيويين والأسلوبيين والسيميائيين، وانتهاء بنظريات التلقّي عند النقاد الألمان. وهو حوارٌ ينحو منْحى التأويل، ولكن النص ليس مفتوحاً على كل تأويل، لأنه عندئذ يفقد سلطته بوصفه نصّاً. إنه حوارٌ له شروطه الثقافية والفكرية والجمالية، شروط تتعلق بمعرفة اللغة وانزياحاتها الموحية، وبثقافة القارئ المؤوّل، وبقواعد اللعبة النقدية. إنه حوارٌ بين خطابين: خطاب أدبي وآخر نقدي، قد يتفوّق الخطاب الثاني على الأول، وقد يساويه أو يوازيه، وقد يهبط عنه، وَفْقاً لقدرة القارئ وخبراته اللغوية والجمالية، واستجاباته القرائية.

ولعل في اختياري عنوان كتابي "استراتيجيات" عوضاً عن "قراءات" أو "مداخل"، ما يبرّر توجهي في اختيار الكلمة المعرّبة أو المقترضة وذات الأصل الغربي Strategies، معلناً بأن القراءة تتغير بتغير المقروء أوّلاً، وبتغير الاستراتيجية الخاصة لكل قارئ وَفْقاً لمرجعيته المعرفية، وقدرته على إدراك علائق النص المقروء.

فهذه ست استراتيجيات، كل استراتيجية تشكل مدخلاً نظرياً وإجراءً نقديّاً طُبّق على نص أو ديوان أو ظاهرة أسلوبيّة. فقصيدة الجواهري "تنويمة الجياع"

قرئت قـراءة تفكيكيـة، وقـصيـدة درويش "شتـاء ريتـا الطويل" تمثل قـراءة النص الغائب، وقصيدة حجازي قرئت قراءة جمالية وبُحث فيها عن دور الخيال الخلاّق في إبداع الشكل العـضـوي. أمـا ديوان البـردّوني "وجـوه دخـانيـة في مـرايا الليل" فقد قُرئ قراءة أسلوبية، بحثاً عن ملامح الانحراف الأسلوبي فيه. أما أمل دنقل فقد خصصناه بقراءة أبرزت جوهر الإبداع وتجلياته في ظاهرة الرفض، وكشفت عن بعض أقنعة نصوصه ورموزها الفنية. وأخيراً قرأتُ مستوى الشعريّة أو مـلامح الشـعرية في نماذج من مـقدمـات المتنبّي المدحية. فـهي ست قـراءات متنوعة يجمع بينها التركيز على القراءة النصية، لستة مقروءات يجمع بينها، على تنوعها، إبداعيتها، وشعريتها. وخصوصيةُ كل نص في أصالته، واكتناز لغته، وخصب رموزه، بما يستحق معه أن يستقطب الخطاب النقدي المعاصر.

وحسبي أن أضع لبنة في بناء ضخم مهّد له باحثون ونقاد قبْلي، أدينُ لهم بكل قراءاتي، وأسعى معهم نحو نقد نصي عربي حديث قدّمت له تصوّري فيما سبق.

والحمدُ لله الذي وفق وأعان، فمنه أطلب العون والسّداد، وآمل أن أخطو خطوات لاحقة في هذا الاتجاه. والله من وراء القصد.

بسّام قطّوس

إربد

في ٦/٢/١٩٩٨م

الفصل الأول

استراتيجيّة التفكيك :
مقدمة نظريّة وإجراء تطبيقي



- ١ -

ليس التـفكيك منهـجـا[١]، كـمـا أنّه ليس نظريّة عن الأدب[٢]، ولكنّه استراتيجية في القراءة: قراءة الخطابات الفلسفيّة والأدبيّة والنقديّة، من خلال التموضع في داخل تلك الخطابات، وتقويضها من داخلها، من خلال توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الدّاخل. وإذا ما علمنا أنّه ما من نظريّة نقديّة إلاّ وبنيت على خلفيّة فلسفية وفكريّة؛ فالنقد المضموني، مثلاً، بني على الفلسفة الماركسيّة، والنقد الشكلي استند إلى الوضعيّة المنطقية[٣]، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الفلسفية التي بنيت عليها استراتيجيّة التفكيك، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك دريدا Jacques Derrida، بأن التفكيك ليس منهجاً.

لقد تأسست استراتيجيّة التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربيّة، التي هي في نظر دريدا آيديولوجيا المجموعة العرقيّة الغربيّة، قَصْدَ تقويض التصوّر الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: (الكلام/ الكتابة، والحضور/ الغياب، والواقع/ الحلم، والخير/ الشر، وغيرها)، ومن ثمّ اجتراح مفاهيم ثوريّة جديدة مثل: (الاختلاف) Difference، الذي يعني المغايرة والتأجيل، ونقض (التمركز حول العقل) Logocentrisim.[٤] أمّا كون التفكيك ليس منهجاً وهو ما نادى به دريدا، فهدفه منع احتواء التفكيك أو تدجينه، وبخاصّة إذا أدركنا تأكيد مفردة التفكيك على الدّلالة الإجرائية أو التقنية[٥].

وإذن فاستراتيجية التفكيك تتأسس بوصفها "طريقة للنظر والمعاينة إلى الخطاب، وهو يقف إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية والسوسيولوجيّة والسيكولوجيّة والبنيويّة الوصفية، هدفه تحرير شغل المخيّلة، وافتضاض آفاق بكر أمام العمليّة الإبداعية "[٦]. إنّها محاولة لإنشاء استراتيجيّة عامّة تتفادى المقابلات التي ميزت الفكر الغربيّ، بدءاً من أفلاطون ووصولاً إلى دي سوسير، لتقيم في الأفق المغلق لهذه المقابلات استراتيجية بديلة "للقراءة والكتابة، أو " في مقاربة النصوص "[٧]. وهي من هذه الزاوية ليست حياديّة، وإنما هي ثوريّة، تحاول قلب التضاد الكلاسيكي وإزاحة النظام[٨].

ومن هنا رأى خوسيه ماريّا أن التفكيك لا يمكن أن يُفهم على أنه نظرية عن اللغة الأدبيّة، وإنما يعمل بوصفه طريقة معيّنة لقراءة النصوص، أو بالأحرى، إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أنّ أي نص يمتلك نسقاً Sestema لغوياً أساسياً بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح[٩].

وتلتقي التفكيكية في بعض أهدافها مع أسس نظريات الاستقبال أو التلقي، وبخاصة في مجال تحرير عمليّة القراءة، وإن يكن ثمة اختلافات واضحة في فلسفة كل من التفكيك ونظريات الاستقبال. إن التفكيكية، بهذا المعنى، تقف ضد اتجاه الفكر الغربي في (التمركز حول العقل)؛ أي ضد (التدجين) أو (الاحتواء) عن طريق رفض النسق اللغوي أساساً. وهي بتأكيدها على التعدّد والاختلاف، وإلغاء الحضور والتعالي، إنما تهدفُ إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضاريّة وفكريّة وفلسفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقيا الغربيّة[١٠].

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

-٢-

أما جذور التفكيكية في النقد المعاصر فتمتد إلى الندوة التي نظمتها جامعة جون هوبكنز حول موضوع "اللغات النقديّة وعلوم الإنسان" في أكتوبر من العام ١٩٦٦، حيث كان هذا التاريخ أوّل إعلان لميلاد التفكيكيّة. وقد اشترك في تلك الندوة مجموعة من النقاد والباحثين من مثل: رولان بارت، وتودوروف، ولوسيان جولدمان، وج. لاكان، وجاك ديريدا. وقد شارك دريدا بمداخلة أرسى فيها أسس التفكيكية، وكان عنوان مداخلته: "البنية والدليل، واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، ثم ضمّنها بعد ذلك كتابه "الكتابة والاختلاف" "[١١] "Writing and difference".

ويبدو من الأسماء المشاركة في الندوة أنها أوروبيّة، بل تكاد تكون فرنسيّة، ومن ثمّ بدت التفكيكية، في أوّل أمرها، صدمة أولى في الولايات المتحدة الأمريكية لدى الكثيرين، باستثناء الناقدين الأمريكيين بول دي مان P. de Man، الذي أسهم في الاتجاهين: البنيوي، وما بعد البنيوي (التفكيكي)، وج. هيليس ميلر J. Hillis Miller، الذي قرأ نُصوصاً لكثير من الشعراء والروائيّين وفق منهج نقدي توخّى فيه الكشف في مركز كل نصٍ عن "تناقض نهائي". ورأى ميلر أن الناقد التفكيكي يسعى إلى إيجاد ذلك العنصر في النظام المدروس الذي هو جوهر التناقض، أي ذلك الخيط في النص الذي يساعد على حله كله أو ذلك الحجر غير الثابت الذي سيحطم البناء كله[١٢]. وفي بداية السبعينيات بدأت التفكيكية تتغلغل في البيئات النقدية - الأدبيّة، بعد أن طار اسم دريدا في جامعتي

ييل Yale، وجون هوبكنز John Hopkins، وبنشره كتابيه "الكتابة والاختلاف" Writing and Difference، و"علم الكتابة"، أو "عن علم الكتابة" De La - Grammatologea، بدأ يبرز كمنظّر حقيقي للتفكيك. وربّما لم يحظ النقد التفكيكي في أوروبا بنفس الحظوة التي لقيها عند جماعة ييل، وإن يكن رولان بارت من أكثر النقاد استيعاباً للفرضيّات التفكيكية[١٣].

-٣-

ومن النقاد الأوروبيين اللامعين الذين أسهموا في استراتيجية التفكيك الناقد الفرنسي رولان بارت. ولا يمكن تحديد رولان بارت في إطار واحد؛ فعدا كونه المحامى الصلب عن البنيوية السميولوجية، وعن علم الرواية، وعن النقد النفسي، فهو يمتلك عبقرية شخصية، وفوضوية حيويّة، لم تحدّه القيود الأكاديميّة، حتى إنه ليصعب في كثير من الأحيان نسبته إلى منهج واحد، بل ربما بدا مساهماً في كثير من التيارات النقدية المعاصرة[١٤]. وقد كان الغذامي محقّاً حين قال عن بارت إنّه لم يحْظَ أحدٌ بالتربّع فوق سنام النظريات النقدية مثلما حظي بارت، لأنّه وهب مقدرة خارقة على التحوّل الدائم، والتطوّر المستمر حتى حقّق صفة أهم ناقد أوروبي، بل لعلّه جعل ذاته إشارة حرّة، فخلاّها دالاً عائماً لا يحدّ بمدلول[١٥].

وقد كان إسهام رولان بارت في التفكيك سابقاً على مولد الحركة نفسها، التي تنسب بحقّ إلى دريدا الذي طرح مفاهيمها وقام بتأصيل إستراتيجيتها فبارت، وعلى مدى ربع قرن من الزمن، أسهم في الفكر البنيوي، وفي التنظير

النقدي لحقول عديدة، كما أسهم في تطوير مفهوم (الكتابة) تنظيراً وتطبيقاً. فهو في دراساته النقديّة النصيّة مثل: (S/Z) الصادر في عام ١٩٧٠م، و(لذّة النص) The Pleasure of the Text، الصادر عام ١٩٧٣م، ، يكشف عن ناقد مبدع ومنظر غير محدود. إنّه في الكتاب الأوّل يقرأ قصةَ بلزاك الموسومة بـ (ساراسين)، Sarrasine قراءة تفكيكيّة، فيكتب عن هذه القصة التي لا تعدو عشرين صفحة، كتاباً كاملاً من مئتي صفحة ونيِّف. وقد قام بتفكيك هذه القصة فوقع فيها على خمسمائة وإحدى وستين جملة مثّلت وحدات قرائية، محاولاً استنباط دلالاتها الضمنية، وباحثاً عن مجموعة من الشفرات داخل القصة، منها: الشفرات التفسيريّة، وشفرات الحدث، والشفرات الثقافية، والشفرات الضمنية، والشفرات الرمزيّة، وغيرها[١٦].

ولعلّ الصلة بين رولان بارت ودريدا، واشتراك بارت مع مجموعة تل كيل Tel Quel، والفضاء النظري أو البيئة النظرية التي جمعتهما، كل هذه مؤشرات على التبادل الواضح في الأفكار بين بارت ودريدا ليس في مفهوم التفكيك وحده، وإنما في كثير من الطروحات النقدية على الساحة الأوروبيّة[١٧].

وثمة ناقد آخر لا بُدَّ من الإشارة إليه ونحن نتحدّث عن الجذور التاريخية للتفكيكية، ذلكم هو الناقد الأمريكي بول دي مان B. De. Man الذي يمكن أن تتلمس لديه نظرية في القراءة التفكيكيّة في كتابيه (العمى والبصيرة)، Blindness and Insight، و(أليغورات القراءة)، Allegories of Reading[١٨]. وقد أبرز دور دي مان ونقده التفكيكي جوناثان كلر، في كتاب "حول التفكيكية"[١٩].

أمّا مجموعة نقاد ييل Yale الذين ظهروا في أمريكيا الشمالية، فقد اهتموا، على اختلاف تكويناتهم الفكريّة واتجاهاتهم الثقافية، في الثمانينيات، بعدد من القضايا النقديّة منها: نظريّة القراءة، والتفكيك، والنقد النسائي. وقد نشرت معظم آراء هؤلاء النقاد التفكيكيين في كتب مهمة بالإنكليزية[٢٠]. وقد خصّ علي الشرع النقاد التفكيكيين الأمريكيين: بول دي مان، وهارولد بلوم H. Bloom، وجيفري هارتمان G. Hartman، وهيليس ميلر H. Miller، بحديث مطوّل، ورأى أنهم أثروا الحركة التفكيكية تنظيراً وتطبيقاً. ويضاف إلى الجهد النظري الذي حظي به النقاد التفكيكيون الأمريكيون من الشرع ربطه بين نقاد الحركة التفكيكية والنقاد الحداثيين العرب وبخاصة وقفته عند كل من أدونيس وكمال أبي ديب[٢١].

-٤-

وقد يبدو مصطلح التفكيكيّة Deconstruction مضلِّلاً في دلالته المباشرة، لأنه يدل على التهديم والتشريح[٢٢]، إلا أنه ثرٌّ في دلالته الفكريّة، لأنه يدل في مستواه الدلالي العميق على تفكيك الخطابات والنظم الفكريّة، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسيّة المطمورة فيها[٢٣]. وتسعى التفكيكيّة إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، واستحضار المغيّب بحثاً عن تخصيب مستمر للمدلول على وَفْق تعدُّد قراءات الدّال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات[٢٤]. وإذا كانت المناهج التقليدية تطمح إلى تقديم براهين متماسكة لحل الإشكال في عملية وصف

الخطاب أو الاقتراب من معناه، فإن التفكيكية تحاول إبراز الشك في مثل هذه البراهين، وتقويض أركانها، وتصديع بنى الخطاب مهما يكن جنسه ونوعه، ثم هي تفحص ما تخفيه تلك البنى من شبكات دلالية[٢٥].

ومثلما أكد الناقد التفكيكي الأمريكي بول دي على انتهاء عصر تسلط العمل الأدبي، وبدء عصر جديد هو عصر سلطة القارئ[٢٦]، فقد نظرت التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاماً غير منجز إلا في مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطّي الذي قوامه الدوال، لتعني بذلك أن الخطاب يُنتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه. ولهذا دعت التفكيكية إلى الكتابة بدل الكلام، لانطواء الأولى على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأوّل، في حين يتعذّر ذلك بالنسبة للكلام، إلا في نطاق محدود جدّاً[٢٧]. لقد خلص دريدا بعد دراسته التفكيكية لمحاورة أفلاطون في "فيدروس" إلى أنه إذا كان الكلام إطاراً للحضور والهوية والوحدة والبداهة، فإنّ الكتابة إطارٌ للغياب والاختلاف والتعدُّد والتباين[٢٨].

أما أبرز تلك المقولات التي أرساها دريدا خروجاً على المنهجيات السابقة، فهي:

(الاختلاف Difference)

ويقوم مصطلح (الاختلاف) في فلسفة التفكيك على تعارض الدّلالات، فهناك العلامات التي تختلف كلٌّ واحدة عن الأخرى، وهنا المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية. وهكذا يخرج المصطلح من دلالته المعجميّة، ويكتسب دلالة اصطلاحيّة. فالكلمة بالفرنسيّة La difference تأتي بمعنى إحالة إلى الآخر وإرجاء، ولكن دريدا حوّل حرف (e) في المفردة السابقة إلى

(a) لتصبح الكلمة هكذا [La differance] مستفيداً في ذلك التحويل من منطق الفرنسية الذي يمنح اللاحقة اللغوية [ance] معنى الفعل وطاقته؛ أي ما يقابل "المصدر" في العربيّة، وإذن فالكلمة التي يستخدمها دريدا تتضمن معنى الإحالة والإرجاء والتأجيل(٢٩).

ويعني دريدا بالاختلاف الإزاحة التي تصبح بوساطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات(٣٠). وهذا يعني أن الاختلاف عند دريدا فعاليّة حرّة، غير مقيدة، وهو يوجد في اللغة ليكون أوّل الشروط لظهور المعنى(٣١).

وحول ترجمة دلالة مفردة (الاختلاف) يعترف دريدا بصعوبة ترجمتها بإعطائها مقابلاً واحداً حيث يرى أنها غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى الإنجليزيّة وسواها من اللغات، وحتى إلى الفرنسية بمعنىً ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللاتيني، كما أنها في اقتصادها نفسه غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى. وعوضاً عن ذلك يحاول تقريب دلالات هذه المفردة ويرى أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها: "الكتابة" مثلاً أو "الأثر"، أو "الزيادة" أو "الملحق"، وهي جميعاً كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين: و"الأثر" هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه، أي ما لا يكون حاضراً أبداً. و"الزيادة" هي ما يأتي لينضاف وما يسدُّ نقصاً. و"الفارْماكون" Pharmakon، هذه المفردة الأفلاطونية، تدل في الوقت نفسه على السم والترياق، الخير والشر (وجهي

الكتابة) . . . إلخ . إنها ، إجمالاً كلمات ليست كلمات ، ولا مفهومات ، وليست قابلة للفصْل عن اللغة ، وهي تقوم بعمل مماثل لـ " "Differance" وإن كانت مختلفة عنها أيضاً[٣٢]. وإذن فـ " في البدء كان الاختلاف "[٣٣].

ويمكن الاقتراب من فهم (الاختلاف) مفهوماً إذا ما قارنا بين نظرة كل من البنيوية والتفكيكية للنص . فإذا كانت التصوّرات البنيوية للنص ومقولة الأنساق البنيوية داخل النص الأدبي ، تميل إلى خلق حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف المستويات البنائية والصوتية والصرفية والدلالية ، فقد ذهبت التفكيكية إلى أكثر من ذلك حيث شككت بوجود مثل هذه الأنساق البنيوية المتشاكلة داخل النص . بل ذهبت إلى أن النص الأدبي يحارب كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء Structuralization ، وينزع إلى التنافر والتقوّض . ومن هنا ذهب دريدا إلى أن قراءته التفكيكية نفسها هي عرضة للتفكيك أيضاً ، حيث يقول :

"حتّى أكون شديد التخطيطيّة سأقول إن صعوبة تحديد مفردة التفكيك، وبالتالي ترجمتها، إنّما تنبع من كون جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديديّة، وجميع الدلالات المعجميّة، وحتى التمفصلات النحويّة، التي تبدو في لحظة معينة وهي تمنح نفسها لهذا التحديد وهذه الترجمة، خاضعة هي الأخرى للتفكيك، وقابلة له مباشرة أو مداورة"[٣٤]. ومن خلال مفهوم الاختلاف وعبر لعبة الآثار والاختلافات والإحالات المتبادلة، تنشأ "تفضية" (خلق فضاء) ومسافة وانزياحات وفواصل، حتى داخل عناصر اللغة المتكلّمة أو الكلام، "وهذا يعني أن ثمة في اللغة "اخـ (ت) ـلافاً""[٣٥].

وعلى وفق مفهوم (الاختلاف) أسس دريدا مقولته حول الحضور والغياب، ورأى أن المعاني تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف، بحيث يصبح الاختلاف هدفاً أكبر مما هو أصلٌ في ذاته. والأمر يتطلب حضور العلاقة المرئية التي توفرها الكتابة التي تمد العلامات بقوة تكرارية ضمن الزمان، وكل هذا يمد الدّال ببدائل لا نهائية من المدلولات، مما يثبت أن الدلالة لا نهائية . . . وهذا يعني أن ثمة بناءً وهدماً متواصلين، وصولاً إلى بلوغ تخوم المعنى(٣٦).

التمركز حول العقل

يعدُّ عمل دريدا في التفكيك نوعاً من الثورة على اليقينية المطلقة في الفكر الغربي وثورة على سكونيته المتمثلة في هيمنة القياس المنطقي المتمثل في "التمركز العقلي أو اللوغوسي" المشتق من اللفظة اليونانية (Logos) التي تعني المنطق أو العقل(٣٧). فقد تحيزت الميتافيزيقيا الغربيّة بدءاً من أفلاطون (والميتافيزيقيا في نظر دريدا آيديولوجيا المجموعة العرقية الغربيّة) بالخضوع لسلطان "التمركز حول العقل" المستند في حقيقته إلى "التمركز حول الصوت"، أي العناية بالكلام على حساب الكتابة، ومن ثـمَّ تعيين الوجود بوصفه حضوراً بكل ما تعنيه الكلمة. ولقد تنامت تلك الفلسفة الغربية في ظل النزعة المنطقية العقلية، وصار القياس المنطقي نموذجاً أوّلياً تقاس عليه النماذج الفكرية والإبداعيّة، ومن هنا وجه دريدا جل اهتمامه لتفكيك هذا التمركز، ومحاولة التفلّت من قبضة التمركز العرقي الغربي(٣٨)، وتقويض الأصل الثابت المتفرِّد بالقوّة، وما يرتبط به من مفاهيم التعالي والقصديّة(٣٩). ورأى دريدا أن اللغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية،

التي يشير فيها كل نص إلى النصوص الأخرى، وكل علامة إلى العلامات الأخرى. ومن هنا وجّه نقده لسوسير على أساس أنه وقع في اتجاه مركزية الكلمة، وأسس الحضور في الكلمة بوصفها نقطة إحالة أصلية. وإذا كان الفاعل الواقعي عند سوسير هو المتكلم، فإنه عند دريدا الكاتب[٤٠]. يقول دريدا: "إن نظرية النص التي أعمل عليها مع آخرين هي أيضاً إذا شئت ماديّة. لا أقصد بالماديّة حضوراً للمادّة، وإنما صموداً للنَّص أمام كل محاولة لاحتوائه، والاحتواء هو مثالي دائماً" [٤١]. وعلى ذلك فإن نقد مقولة (التمركز حول العقل) يُؤكد على نفي تعيين الوجود بوصفه حضوراً كما كان شائعاً في الميتافيزيقيا الغربية، وسعيٌ إلى تحطيم تلك المركزيّة المعينة وجودياً بوصفها حضوراً لا متناهياً. وبتحطيم المركز يتحوّل كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحوّل قوّة الحضور، بفعل (الاختلاف) إلى غياب للدلالة المتعالية، وإلى تخصيب للدلالة المحتملة[٤٢].

ولعلّ هذا الفهم الذي يطرحه دريدا وبخاصة سعيه إلى تحرير النص والتعدّد اللانهائي للمعنى، بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدّالات غير المقترنة بمرجع، وهو ما اصطلح عليه باسم (الدلالة المتعالية)، يدل على أن النص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية[٤٣]. ومن هنا فقد نادى بالقراءة المحايثة أو الباطنة للنص، ليس من خلال الانحباس داخل النص الأدبي فحسب، وإنما من خلال الانتقال بين داخل النص وخارجه انتقالات موضعية، يتنقل السؤال فيها من (طبقة) معرفية إلى أخرى، ومن مَعْلم إلى مَعْلم، حتى يتصدّع الكلُّ، وهذه العملية هي ما دعاه بـ "التفكيك" [٤٤]. ويرى في هذا السياق أننا لا نستطيع أن نبقى داخل النص، ولكن هذا لا يعني أن علينا أن نمارس، بسذاجة، سوسيولوجية

النص، أو دراسته السيكولوجية أو السياسية، أو سيرة المؤلف. وأن ثمة بين خارج النص وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيّز. ويعتقد أنه سواء في القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنص عبر مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة، يظلّ شيءٌ ما ناقصاً دائماً(٤٥).

علم الكتابة/ الغراموتولوجيا

هذه هي المقولة الثالثة التي يجترحها دريدا ليؤسس عليها استراتيجيته في القراءة والتأويل، في مواجهة ما اصطلح عليه بـ "ميتافيزيقيا الحضور" والتي تكوّنت بفعل (التمركز حول العقل)، ونتج عنها العناية بالكلام على حساب الكتابة. وقد خصّ هذه المقولة بكتاب كامل بعنوان (De La Grammatologea) أصدره عام ١٩٦٧م، وترجم إلى الإنكليزية عام ١٩٧٦م، تحت عنوان (of Grammatology)، وترجم إلى العربيّة بـ "عن علم الكتابة" أو "عن الغراماتولوجيا"(٤٦). وينطلق دريدا في فهمه للكتابة، من خلال دعوته التحديثية، من الأسس الفلسفية والفكريّة التي كان أسس لها؛ فليست الكتابة وعاءً لشحن وحدات معدّة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها. ومن ثم يصبح لدينا نوعان من الكتابة: الأول: كتابة تتكئ على التمركز حول العقل وهي التي تسمي الكلمة كأداة صوتية/ أبجدية خطية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة. والثاني: الكتابة المعتمدة على (النحويّة) أو كتابة ما بعد البنيوية Post-Structuralism، وهي ما يؤسس العملية الأولية

التي تنتج اللغة[٤٧]. والكتابة بهذا المفهوم تسبق حتى اللغة وتكون اللغة نفسها تولداً ينتج عن النص، وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، فهي تستوعب اللغة، وتأتي كخلفية لها بدلاً من كونها إفصاحاً ثانوياً متأخراً، وهذا هو البعد الخلاّق الذي يريدُ دريدا منحه للغة. ويرى سيلدن Selden، أن دعوة دريدا إلى الكتابة يقود إلى عدة أمور أو نتائج:

أولاً: إنها قادرة على تحطيم سياقها لتُقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة في خطابات أخرى.

ثانياً: إنها تكوّن فضاءً للمعنى من زاويتين: الأولى قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني: قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر. وكلها سمات تتوفر للكتابة ولا يمكن للكلام امتلاكها[٤٨]. ولعلّه ومن خلال هذا الوعي لمفهوم الكتابة يجترح ما أسما بـ(الأثر) بديلاً لما أسماه سوسير بـ(الإشارة)، لتغدو الكتابة وجهاً واحداً من تجليات (الأثر) وليست هي الأثر نفسه. وبذا فالأثر الخالص لا وجود له، وهدف التفكيك هو تصيد الأثر في الكتابة ومن خلالها ومعها[٤٩]. ويسعى دريدا إلى استراتيجية شاملة للتفكيك تتفادى الوقوع في فخ المقابلات الثنائية الميتافيزيقية من خلال الإقامة أو التموضع داخل الأفق المغلق لهذه المقابلات والعمل على تفكيكها (رجّها) حسب تعبيره، من الداخل. وبهذه الطريقة يمكن الإطاحة بالعلاقة التراتبية التي روّجت لها ميتافيزيقيا الغرب، ويمهد لمجيء (مفهوم) جديد في قراءة الخطابات، وذلك من خلال ما أسماه: (الجديّة) و(الدهاء) أو (المكر). وهذه الاستراتيجية

تهدف في النهاية إلى الكشف عن خطل ما أسماه بلغة (المعلّم) أو (السيّد) وهو يعني (لغة الميتافيزيقيا الغربية) من خلال إتقان منطقها ومن ثم طرح الأسئلة عليها للإطاحة بمفهوماتها من داخلها وليس من خارجها(٥٠).

وبإرساء دريدا لهذه المقولات الثلاث استطاع أن يبنى استراتيجية خاصّة بالقراءة المتميّزة مواجهاً النصوص بحريّة تامّة دون التقيد بالبحث عن البؤر والمراكز، منتقلاً بين داخل النص وخارجه، بحثاً عن التوترات والتناقضات، وسط شبكة اللغة والنص والدلالة، ومؤكداً على مقولة الكتابة عوضاً عن الكلام. يقول دريدا في هذا السياق:

"ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه ... و"أن يفكك النص نفسه بنفسه، فهذا يعني أنه لا يتبع حركة مرجعية- ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما أن هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته"(٥١).

وبهذا يعلي دريدا من شأن التعدد والاختلاف في المعاني شأنه في ذلك شأن أصحاب نظريات التلقي، ويلغي الحضور والتعالى الذي كان سمة الميتافيزيقيا الغربيّة، ليحل محلّها انفتاح القارئ على الحوار مع اللغة، فتنفتح بذلك شهيّة النقد ونقد النقد.

نقد التفكيكية

يشكك بعض النقاد بالتفكيكية[٥٢] ويرى أنها من الاتجاهات التشكيكيّة التي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصوّر موضوعي للواقع والأفكار، كما هي تشكك بقدرة اللغة على نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً. ويعتقد كرستوفر بطلر أن النص الأدبيَّ، وفق المنظور التفكيكي، يمثل تركيبة لغوية غير متسقة، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات، على نحوٍ يجعل من النص قابلاً لتفسيرات شتى، وتأويلات لا نهاية لها.

وأرى أن تركيز التفكيكية على رفض فكرة المعنى الواحد، أو تأجيل المعنى، وفق وليم راي[٥٣]، وفتح المجال أمام تعدّد القراءات، والقول بوجود قوى بناء وقوى تفكيك في داخل النصوص أو الخطابات، والدعوة إلى التوجه نحو الخطابات ومحاولة القبض على تناقضات الخطاب، هو أمرٌ جيد ومفيدٌ للقراءة النصيّة. وربما التقى مع التفكيك في هذا الأمر نقادٌ آخرون ومناهج أخرى. أمّا أن تتحوّل القراءة التفكيكية إلى ما أسماه دريدا "لا قراءة"، أو "إساءة قراءة" Misreading، فهذا يوقع في إشكالية عدم دقة المنهج، حتى ولو اعتقد منظرو التفكيك بأن التفكيك ليس منهجاً وإن كنت أعلم أن اعتراف دريدا بأن التفكيك ليس منهجاً هدفه منح مزيد من الحريّة للقارئ، وعدم رغبته في احتواء التفكيك أو تدجينه. ناهيك بأن تصوّراً كهذا يفتح المجال لكل الاحتمالات القرائية، وكأنه يدعو إلى نقض النص نفسه وإلغاء سلطته، ومن ثم فسلطة القراءة لاغية لا محالة.

إن النص، كما أتصوّر، مهما يكن غنياً، أو قابلاً لتأويلات شتى، وقراءات كثيرة، هو في النهاية ينتمي إلى ذاكرة، فردية أو جماعيّة، وهو يبدع ضمن سياق تاريخي، أو اجتماعي، وهو يبني من خلال قواعد اللغة وشروطها، ومن ثم انحرافاتها، مما يجعل عملية التأويل أو القراءة غير اعتباطية. إننا ممن يعتقدون بأن القراءة فعلٌ خلاّق وليست فعلاً انعكاسياً للكتابة، فعلٌ ينبش ويحفر بحثاً عن المعاني الثواني، أو الغائبة، لإعادة بناء تصوّر للنص عند تلقيه. ومثلما أن النص لا يسلم نفسه بسهولة، لما يكتنز في داخله من إيحاء ورمز ولمحٍ وتصوير، لا يظهره إلا القارئ العارف بقوانين اللعبة الفنية، كذلك فالنص غير قابل لأي تفسير، مع إيماننا الكامل بفعالية القراءة، وفتح آفاق النظر للنقاد والقارئين. وفي ضوء هذا الفهم الذي أبرزت ملامحه أحاول قراءة (القصيدة/ النص) موضوع الدراسة. ولعلّ هذه القراءة ليست الأولى من نوعها في النقد العربي المعاصر، فقد أفادت من دراسات سابقة لنقاد معاصرين مثل "الغذامي" و"عبد الملك مرتاض" في جهديهما النظري والتطبيقي، وإن يكن ثمة تركيز هنا على البعد النظري بفهمٍ خاصٍ، كما تتخذ هذه القراءة من قصيدة (تنويمه الجياع) للجواهري مجالاً لتطبيق مفاهيمها النظرية.

الإجراء التطبيقي:

نشر الجواهري قصيدته هذه في الثامن والعشرين من آذار عام ١٩٥٨م، في جريدة الأوقات البغدادية، حيث كانت الأمة العربيّة تغلي على أثر تقسيم فلسطين، ولم يتضح بعد فتور الهمم نحو استردادها. بَيْد أن الشاعر المبدع صاحب نبوءة ونظر، ليس لأنه يقرأ الغيْب، وإنما لأنه يتمثل الماضي، ويستلهم الحاضر، ويستشرف المستقبل. إن "تنويمه الجياع" هي "هدهدة" يهدهد بها الجواهري أمّة نائمة، أو أو شكت أن تنام، كما تهدهد الأم ابنها في سريره، وتهلل له بصوت حزين حنون رقيق شجي ليستشعر الحنان والأمان فتثقل عيناه فينام. وهكذا يتناول الجواهري هذه "الترويدة" أو "الهدهدة" من أفواه الأمهات، على بساطتها وشعبيتها وعفويتها، ليرقى بها إلى مستوىً دلالي متقدّم، دون أن يصدم الذوق العربيّ أو الذائقة العربية الفصيحة. وإذا كانت "ترويده" الأم لطفلها، ودعوته إلى النوم بعد أن يكون شبعان ريّان، فإن المفارقة في دعوة الشاعر (جياع الشعب) إلى النوم واضحة منذ البيت الأوّل.

فقد وصف الشعب بأنه جائع، ومعروف في تقاليدنا وفي تجاربنا أن الجائع لا يستطيع النوم، وإذن فدعوتها إلى النوم تحمل بعداً ثالثاً أعمق من ذلك. وربما تعزّز هذا البعد إذا ما تذكرنا أن دعوة الشاعر قومه أن يناموا وهم في حالة من "الجوع" وتحرسهم "آلهة الطعام" فكيف يكون ذلك؟ ولعلّ الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر في أن يرى أمته غير نائمة، وتطلعه إلى تنويرها، وبين قمع هذا التطلع وقهره، هو الذي جسد تفكيكية هذه القصيدة، وجعل الشاعر يصطنع هذه

الشفرة الرامزة، التي يطلب من خلالها النوم ممن يريد تحريضهم أو تثويرهم.

ولما كان من المستحيل للجائع أن ينام وبخاصة بحراسة آلهة الطعام له، ولما كان من المستحيل أن ينام الإنسان "على نغم البعوض وعلى المستنقعات"، فإن بنية ثالثة تطل برأسها من بين ثنايا هذه البنية المفككة - المهدّمة، تلك هي بنية التحريض والتثوير.

تبدو القصيدة في بنيتها السطحيّة تحمل هدمها وتفكيكها من داخلها، ولكنها في بنيتها العميقة تحمل بنائيتها وانسجامها الذي لا يخفى على القارئ الفطن. وصحيح أنها في ظاهرها تدعو إلى النوم، ولكنها في أعماقها دعوة إلى الرفض، وإلى المواجهة، وإلى الثورة. وبين البناء، وهو فعالية إنشائية من الشاعر، والتفكيك، وهو فعالية قرائية من القارئ، تبرزُ إبداعيّةُ النص، وتظهر طاقاتُهُ الكامنة ومسببات خلوده(٥٤).

فمنذ البيت الأوّل نحسن بتلك المفارقة التي تبنى عليها الصورة، فهي صورة مفككة في مستواها الأول، لا يمكن أنْ تقبل إلا في مستواها العميق، مستواها الإبداعى، اسمعه يقول:

نامي جياعَ الشَّعبِ نامي   حرسَتْكِ آلهةُ الطَّعامِ

فنحن نعلم أن الإنسان الجائع لا يستطيع النوم، وأن النوم لا يجتمع مع الجوع ألبتة، وإذن فطلب الشاعر من الجياع أن يناموا، هو طلب لا يمكن الاستجابة له، هذه واحدة. وأمّا الثانية، التي تزيد من حدّة المفارقة، فهي أن آلهة الطعام تتكفل بحراسة هؤلاء الجائعين، وإذن فمن المفترض أن تهيء هذه الآلهة الطعام لهم. من هنا ومنذ البيت الأول تبدأ بنية القصيدة بالتفكك:

نامي فــإنْ لـم تشـبَعـي مـن يَـقْـظَـةٍ فـمِـنَ المنـام
نامي على زُبدِ الوعـود يُداف في عَسلِ الكـلام
نامي تَزُرْكِ عرائسُ الـ أحلام في جُنحِ الظـلام
تـتنوَّري قُرْصَ الرغيـ ـفِ كدورة البـدر التمـام!
وتَرَيْ زرائـبَكِ الـفسا حَ مبلَّطات بالرُّخـام

إن الإنسان يجوع، ثم يأكل، فيشبع، ثم يعود فيجوع، وهكذا، والإنسان ينام ثم يصحو، ثم ينعس، فيحتاج إلى النوم بمقدار حاجته إلى اليقظة، فهو نائمٌ يقظ، ولا بد لكل حاجة من أن تأخذ حقها ومداها. وطلب الشاعر من "جياع الشعب" أن تشبع من النوم في داخله ما ينقضه؛ إذ هي لا تسطيع النوم، أصلاً، وهي جائعة، فكيف تستطيع الشبع من النوم؟ ويزداد أمر النوم استحالة حين تكثر ليس الوعود، بل "زبد الوعود" التي "تداف" في "عسل الكلام". إذّاك لن يلذَّ نوم، ولن يحلو حُلُمٌ، ولن تزور هؤلاء (النائمين / الصاحين) "عرائس الأحلام".

وإذا تذكرنا أن النوم هو مصدر الحُلْم (بضم الحاء) عرفنا أنها دعوةٌ للحلم، وبالاحلام فقط يصح للجائعين أن:

"يتنوّروا قُرْصَ الرغيـ ـفِ كدورة البـدر التمـام!"

وإذن فالبناء القائم على الشرط المبنى بدوره على الطلب (نامي) هكذا: "نامي تزُرْك"، أو "نامي تري..."، كلها معلقة بحدوث شرط النوم، وما دام النوم لن يتم بحكم الجوع، وإذن فلا نوم ولا أحلام، ولا بد من البحث عن حل آخر. إن كل بيت في القصيدة يحمل هدمه وتفكيكه، وكل جملة جاءت لنقض

سابقتها، والقصيدة كلها تحمل في داخلها بذور هدمها، كما سيتضح من خلال حديثي.

القصيدة فضاء أم حيّز؟

ما زال النقد العربيّ المعاصر يشكو من توحيد المصطلحات النقدية المستحدثة والمأخوذة من الكتابات النقدية والألسنية والسيميائية في الغرب. ومن هذه المصطلحات التي تثير الاختلاف مصطلح "Espace" حيث يترجم لدى بعض المشارقة بـ "الفضاء"، ويترجمه الباحث العربي الجزائري عبد الملك مرتاض بـ "الحيّز". وقد رأيت أن آخذ بالمقابل الذي وضعه مرتاض لسببين:

الأول - إيماني بوحدة جذور الثقافة بين بالمشرق والمغرب، وقد كنت أسمع في المؤتمرات الثقافية بعض الشكوى التي تشعر بوجود تنافس بين المغاربة والمشارقة، وكأنهما في تسابق ثقافي، والأمر عندي غير ذلك، فجذور ثقافتنا الموحدة الممتدة قروناً تلقي بظلال الوحدة والتكامل أكثر مما تفرّق. وما أحوجنا اليوم أن ندرك ذلك، ونحن نتعرّض لكل أشكال التذويب الثقافي والحضاري والفكري.

والثاني - ذلك التخريج اللطيف الذي أورده مرتاض حول تصوّره للحيّز، حيث قصد من ورائه تتبّع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية، التي تحمل في طيّاتها لطائف من الحيّز المجسد على الخشبة السرديّة أو الشعريّة. وكأن الحيّز قادر على أن يكون اتجاها، وبعداً، ومجالاً، وفضاءً، وجوّاً، وفراغاً، وامتلاءً؛ أي كأن

الحيّز غير محدود بفضاء أي بجو خارجي يحيط بنا فحسب، فهو عالم مفتوح[٥٥]. وسنحاول، حسب مفهومنا للحيّز، أن نفحص ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية على وفق استراتيجية التفكيك التي نستخدمها، لنرى القصيدة تتجسد في:

-١-

الحيّز التائه:

ويتمثل الحيّز التائه، هنا، في ذلك الحوار المغلق الذي لا يبارح نفس الشاعر، فهو المرسل وهو المستقبل، وهو المروّج للرسالة. فثمة رؤية تطلعيّة أو استشرافيّة لا يستطيع تحقيقها؛ لأنه يصطدم بواقع ضاغط قاهر، يحول بينه وبين تحقيق رسالته، فكأنه وصل إلى طريق مغلق، فيحاول أن يفتح كوّة في ذلك الطريق، عن طريق دعوة من لا يريد لهم النوم أن يناموا، دون أن يجيبه أحد. ولكنه ماضٍ في تنويمته هكذا:

نامي تَصحَي! نِعْمَ نَـوْ   مُ المرءِ في الكُرَبِ الجِسامِ

نامي على حُمَةِ القَنـا   نامي على حدِّ الحُسام

نامي إلى يومِ النشو   رِ ويومَ يُؤذَنُ بالقيام

نامي على المستنقعا   تِ تَمُوجُ باللُّججِ الطَّوامي

زخّارةً بشذا الأقا   حِ يمدُّه نفحُ الخُزام

نامي على نَغَمِ البعو   ضِ كأنه سجعُ الحمام

نامـي على هذي الطبيـــــــــــــعـــة لم تـُحَلَّ به " ميامــــــــــــي "
نامـي فقد أضفى " العـــــــــــــرا ءُ" عليك أثوابَ الغـــــــــــرام
نامي على حلُـــــــمِ الحـــــوا صـد عـاريـــــات للحـــــــــزامِ
متـــــراقصات والسيِّـــــــــا طُ تَجـدُّ عَـــزْفاً بارتـــــــزام
وتغـــــــــــازلي والنَّاعمـــــــا ت الزَّاحفـات من الهــــــــــوام
نامي على مهْـــــــــدِ الأذى وتَــوسَّدي خَدَّ الرَّغـــــــــــــام
واستفــــرشي صُمَّ الحصـــــــــى وتَلَحَّفــــي ظُللَ الغَمـــــــــام
نامـي فقد أنهى "مُجيــــــــــــعُ الشعب" أيَّـــــامَ الصيـــــــام
نامي فقـد غنَّـــى "إلــــــــــــهُ الحرب" ألـحـانَ الســــــــلام!

فواضح أن الحيرة تسيطر على كل بيت من أبيات القصيدة، بل كل شطر من أشطرها، بما يعزّز شعوراً واضحاً بالتيه والاضطراب: فكيف لنغم البعوض أن يكون كسجع الحمام؟ وكيف للعراء أن يلبس الأخرين أثواباً؟ وكيف يمكن للإنسان أن يتغازل مع الهوابش والزواحف من الهوام؟ وكيف يتمكن النوم من عيني إنسان وهو يستفرش صُمَّ الحصى، ويتلحف ظلل الغمام؟ وكيف "لمجيع الشعب" أن ينهي أيام الصيام؟ وكيف لإله الحرب أن يغني ألحان السّلام؟ إن تجاور المتنافرات، هنا، قصد منه شيءٌ أعمق وأبعدُ من القراءة السطحيّة، فنحن بحاجة إلى قراءة غَوْرية عمقيّة، تسبر أغوار هذا الحيّز التائه، لتخرج منه بنتيجه مقنعة. قد نستطيع أن نقول إنّه نداءٌ لّما يبلغ مداه، ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأن نداءَ الشاعر لن يبلغ مداه أبداً، فذلك أمرٌ منوط بالمتلقين والمتقبّلين. بيد أن نداء الشاعر وما يحتوي عليه خطابه يشير بقوّة إلى حيرة الشاعر وضيقه وشعوره

بالحزن والألم والإحباط وليس الفرار، لأن الشاعر لم يقرر الفرار بعد، وإنما هو يتعلّق بشيء يناديه ويبحث له عن متنفس فيه، ويرتبط مصيره بهؤلاء المنادين، وكأنه يترك الأمل قائماً، والباب مفتوحاً على آفاق ينتظرها أو يحلم فيها.

وإذا ما تذكّرنا أن النوَم هو مصدر الحُلم، فإننا نستطيع أن ندرك كيف يسعى الشاعر إلى تحويل النيام إلى حالمين، علّه يحقق أحلام منْ يناديهم عن طريق الحيّز الحالم.

الحيّز الحالم

وهو صدى للحيّز التائه، وربما كان نتيجة له. وقد كان عجز الشاعر سبباً في فتح نافذة على الحُلم، والحُلْمُ يحتاج إلى النوم لأنه مصدره. وحين يكون الإنسان قاصراً عن احتواء الحقيقة فلا بُدّ له من اللجوء إلى حيّز حالم يكون قادراً على احتوائه(٥٦). وفي حضور الحقيقة المؤلمة ربما كان الحُلْمُ ألصق بالحجا. إن تعلّق الشاعر بالُحلْم وخلقه ذلك الحيز الحالم إنما هو تعبير عن عجزه عن تحقيق ما يصبو إليه، وما يريده لهؤلاء الجياع الذين يرتل على مسامعهم تنويمتة. وتعلق الإنسان بالحلم ربما كان له ما يبرره على مستوى الوعي واللاوعي. فهل الحلم نقيض للحقيقة دائماً؟ ألا يمكن للأفكار العظيمة والنجاحات الجبّارة أن تبدأ بحلم؟ ثم أليس الحُلْم مصدراً من مصادر الإبداع، أو رافداً له؟ إن هذه التساؤلات تضعنا في قلب القضية تماماً، فالشاعر يدرك عمله تماماً، وهو يدرك أنه عاجزٌ عن الحصول على ما يريد من هؤلاء الجياع، فكيف به يدعوهم إلى النوم؟ إن دعوتهم إلى النوم تأتي في سياقات لا تسمح لهم بالنوم البتة، بل في سياقات تجعل النوم

مستحيلاً عليهم ؛ إذ كيف للإنسان أن ينام على الجوْرِ، وعلى جيش من الآلام، وبخاصة الإنسان العربي، والخطاب موجه إليه، وهو المعروف تاريخياً أنه لا ينام على الذل؟ ثم كيف له أن ينام وهو يتألم، بل ينام على جيش من الآلام؟

إن كلَّ هذه الإغراءات التي يقدمها "للجياع" كي "يناموا" ما هي إلا دعوةٌ للثورة والصحو والصحيان. وكل هذه النداءات التي تبدو جزءاً من هذا الحيّز الحالم هي في الحقيقة تدعو إلى الحيّز المتحرّك أو المضطرب، الذي يتمثل في تحريض هؤلاء الجياع على عدم القبول بجوعهم، ومن ثم إلى تثويرهم:

نامي جياعَ الشعبِ نامـي ... الفجر آذنَ بانصرام

والشمسُ لن تُؤذيك بعـ ... ـدُ بما تَوَهَّج من ضِرام

والنورُ لن "يُعمي!" جُفو ... ناً قد جُبِلْنَ على الظلام

نامي كعهدك بالكَرى ... وبلُطفه من عهد "حام"

نامي . . غدٌ يسقيكِ مِن ... عسلٍ وخمرٍ ألفَ جام

أجْرَ الذليل، وبردَ أفئـ ... ـدة إلى العليا ظوامي

نامي. وسيري في منا ... مكِ ما استطعتِ إلى الأمام

نامي على تلكَ العظا ... تِ الغُرِّ من ذاكَ الإمام

يُوصيك أنْ لا تطعمي ... من مال ربِّك في حُطام

يُوصيكَ أنْ تَدعي المباهـجَ ... واللذائذَ للّئام

وتُعوضي عن كلِّ ذ ... لك بالسُجود وبالقيام

نامي على الخُطَبِ الطِّوا ... لِ من الغطارفة العظام!!

نامي يُساقَطْ رزقُك ... الموعودُ فوقَك بانتظام

نامي على تلكَ المبا ... هجِ لم تَدَعْ سَهْماً لرامي

لم تُبقِ من "نُقـــــل!" يسرّ ك لم تَجنْـــــهُ ومـــــن إدام
بَنَتِ البُيـــــوتَ وفجّـــرت جُـــرْدَ الصحـــارى والموامـــي

إنها دعوةٌ واضحة للرفض، من خلال هذا التركيب اللغوي الذي يولد جملاً، تفيد على الأقل معنيين واحداً يؤكد تركيبها اللغوي (أو مادتها اللغوية) وآخر ينفيه على وفق فهم بول دي مان. وهذا لا يعني أن الصيغة التركيبية لها معنيان: واحد حرفي والآخر مجازي، وما علينا إلا أن نقرر أي المعنيين هو الأصح في حالة خاصة(٥٧). ولعلنا لو دققنا النظر ملياً في الأبيات السابقة لتأكد لنا ألا أحد يدعونا إلى ترك مباهج الدنيا ولذائذها، والتعويض عن ذلك بالسجود والقيام، فديننا يوصينا بأن نأخذ نصيبنا من الدنيا، ويوصينا بالعمل لأن الرزق لا يسقط من السماء، بل يوصينا أن نسعى في رزق الله، وليس "ألا نطعم من رزقه". وإذن فعلينا أن نقرر من خلال هذين المعنيين المتناقضين أي معنىً هو السائد والمقبول. إنّ هذا الحيّز يسلم بالضرورة إلى حيّز آخر هو الحيز المتحرّك أو المضطرب.

الحيّز المتحرّك/ المضطرب

ويتولّدُ هذا الحيّز من خلال الحيّزين السابقين؛ إذ لا يمكن لدعوة الشاعر أن تفهم إلا على وجه واحد هو الوجه الناتج عن استحالة تحقيق ما يطلبه الشاعر على النحو الآتي:

– النوم لا يكون مع الجوع أصلاً، فهو مستحيل أن يكون معه بحراسة آلهة الطعام.

– والإنسان لا يستطيع أن ينام على الذل، والقهر، والألم، والجوْر، والبلوى،

الخ .

- والإنسان لا يمكن أن يصلح ما فسد بالنوم .

- والنائم لا يمكن أن يسقط عليه الرزق من السماء .

- والأحـزاب لا يمكن أن تتـوحـد ، لأن ذلك نقـيض كـونهـا أحـزاباً ، وهكذا دواليك .

وفي ضوء هذه المستحيلات فإن الحُلْم الذي يدعو اليه الشاعر يتحوّل إلى تحريض ثم إلى رفض ، ثم إلى ثورة ، حين تأخذ هذه المعاني المخفيّة أو المطمورة بعداً آخر فيما أسماه بعض النقاد " الصورة الفارغة " Image de Vaciute . وتأتلف هذه الصورة الفارغة من عنصرين متضادين ، فيتشكل من تماسهما جوٌّ ثالث ، هو غير ما يحمله كلٌّ عنصر من العنصرين المركّبين للصورة ، إذ كيف للمستنقعات التي تموج باللجج الطوامي أن تزخر بشذا الأقاح؟ وكيف للشمس أن تؤذي العيون؟ وكيف للنور أن يعمي الجفون؟ وكيف ؟ وكيف؟

إن المفارقة في "تنويمة الجياع" تحمل أبعاداً مختلفة : توعوية ، ورفضية ، وتحريضية ، وتثويريّة ، أكثر من كونها مفارقة لفظية أو معنوية . إنها مفارقة موقف ومفارقة رؤية ، ليصبح للنوم والحلم ثمنٌ أيُّ ثمن . ثمن يتعدّى النيل من الذات أو جلدها أو إدانتها (وإن حمل شيئاً من ذلك) إلا إنه يتعدّاه إلى الرغبة في التغيير فعلاً لا قولاً . إن المفارقة تأخذ بعد الرفض ؛ حيث يجسد الشاعر أشياء يكشف زيفها لترفض ، وهذا هو أسلوب "الإغراق أو النقش الغائر" .

نامي جياعَ الشعبِ نامي — بُرِّئْتِ من عيبٍ وذام

نامي فانَّ الوحدةَ الـ — ـعصماء تطلُبُ أنْ تنامي

نامي جياعَ الشعب نامي — النَّوْمُ من نِعَمِ السلام

تتوحَّدُ الأحزابُ فيـ — ـه ويُتَّقى خطرُ الصِدام!

تهدا الجموعُ به وتَسـ — ـتغني الصُّفوفُ عنِ انقسام

إنَّ الحماقةَ أن تَشُقِّي — بالنُّهوضِ عصا الوئام

والطيشُ أنْ لا تلجأي — مِن حاكميك إلى احتكام

النفس كالفرسِ الجَمُو — حِ وعقلُها مثلُ اللجام

نامي فإنَّ صلاحَ أمـ — ـرٍ فاسدٍ في أنْ تنامي

والعروةُ الوثقى! إذا آسـ — ـتيقظت تُؤذِنُ بانفصام

نامي وإلا فالصُفو — فُ تؤول منك إلى آنقسام

نامي فنومُك فتنةٌ — إيقاظها شرُّ الأثام

هل غيرُ أنْ تتيقظي — فتعاودي كرَّ الخصام

نامي على جَوْرٍ كما — حُمِلَ الرضيعُ على الفطام

وقَعي على البلوى كما — وقع "الحسامُ" على الحسام

نامي على جيشٍ من الآ — لامِ محتشِدٍ لُهام

إن بنية القصيدة تقوم على تأجيل المغزى الحقيقي الذي يستثير فينا عكس البنية السطحية الظاهرة. فحين نقدم التهاني لمن تسبب في ضياع حق من حقوقنا، أو ألحق بنا الأذى، فإن الأمر بحاجة إلى تأمل وقراءة، لأن معنى ذلك أن ثمة تأجيلاً أبدياً للمعنى الحقيقي لا بُدَّ من البحث عن. ولعلنا لو استبدلنا كلمة

الرزانة بـ "الحماقة" ، وكلمة العقل بـ "الطيش" ، وكلمة ثوري بـ "نامي" (والباء في كلٍ للمتروك) من قول الشاعر:

- نامــي جياعَ الشعب نامـــــــي النَومُ مِن نِعَـــــمِ الســـــلام

- إنَّ الحماقةَ أن تَشُــقّـــــي بالنُّهـــــوضِ عصـــا الوئـــام

- والطــــيشُ أنْ لا تـلـجـــأي مِن حاكمــيكِ إلى احتكـــــام

أقول لو استبدلنا هذا بذاك أو شبيهه، على طول القصيدة، لساغ لنا ذلك أيَّ سوغ، فالقصيدة على هذا النحو تبدو في دعوتها تطلعيّة استشرافيّة، تحاول تفكيكها بنية قهريّة قمعيّة (تتمثل في الواقع) فيلجأ إلى (الحُلم) لينتج عن هذا الحلم بنية تحريضيّة تثويرية. فكأني بالجواهري ينادي بأعلى صوته:

ثوري جياع الشعب ثوري!

وهذا هو المعنى المطمور العميق، وذلك هو المغزى الأبدي الأعمق، الذي يترتب على تفكيك بنية القصيدة.

إن الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر في أن يرى أمته قويّة يقظة غير نائمة، وتطلعه إلى عزِّها، وبين قمع هذا التطلع المشروع وقهره، هو الذي جعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة فيطلب النوم من "جياع الشعب"، وهو إنّما يطلب تثويرهم. ولما كان من المستحيل أن ينام الجائع، كما هو مستحيل أن ينام على نغم البعوض، وعلى المستنقعات، فإن بنية ثالثة تطل برأسها من خلال هذه البنية المهدومة المفككة، تلك هي بنية التحريض والتثوير لتصير المعادلة هكذا:

بنية تطلعيّة استشرافية

تهدمها: بنية قهريّة قمعية

فينتج عنها: بنية تحريضية تثويريّة

ومما يظهر روح التثوير في هذا الحيّز المتحرّك حضورُ الجملة الفعليّة حضوراً قويّاً ولافتاً وغلبتها على الجملة الاسميّة. وتواتر الجملة الفعليّة بنسبة تفوق الجملة الاسميّة يعني تغلُّبَ الحركة على السكون، والحدث على الثبوت والاستقرار، وآية ذلك أن الأفعال تكسب هذا الحيّز حركيّة واضطراباً(٥٨).

وبعمليّة إحصائية بسيطة يتضح أن لدينا مائة وخمس عشرة جملة فعليّة، بإزاء ست وعشرين جملة اسمية في قصيدة بلغت اثنين وسبعين بيتاً. ولعلّ طغيان الجملة الفعلية يبدو معقولاً ومتسقاً مع الحدث؛ إذ الخطاب موجّه من الحيّز التائه الذي يحضُّ الآخرين على فعل شيء، أو يطلب منهم أن يفعلوا، ومن هنا تواتر فعل الأمر عن طريق ربطه بجملة الشرط هكذا:

(نامي حرستك، نامي تصحّي، نامي تزرْك، نامي تتنوّري، وهكذا). فارتكاز الشاعر على الفعل مناسبٌ تماماً للحركة المطلوبة في القصيدة، بل ومناسب للموقف، ودليل على توثب القصيدة وحركيتها، في دعوتها العميقة لرفض الثبوت والسكون.

وهي وإن بدت في ظاهرها دعوة للنوم، إلا أنها في بنيتها المخفيّة المطمورة

إعلان للرفض والثورة. وهذا هو ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية، وما ينتج عن دعوة الشاعر "جياع الشعب" للنوم، دون أن يتهيأ لهم الطعام أوّلاً، والأسرّة المناسبة للنوم، والمكان النظيف الصالح. ولما كان النوم لا يكون مع الجوع، ولا يكون على القذارة ورمزها المستنقعات ونغم البعوض، فإن النتيجة شيء ثالث تماماً هي الدعوة للثورة. وهذا هو ما وصفناه بـ "الحيّز المتحرّك" الذي تدعو إليه القصيدة.

وبعد،

فإن "تنويم الجياع" هي أغنية النفس العربيّة الحرّة في تحرّقها وحنينها إلى ما حُرمت منه، وفي رغبتها وتطلعها إلى ما تصبو إليه. وهي تحمل وحدتها من خلال تفكيكها، وبنائيتها تكمن في تفكيكها، كما يدعو تفكيكها إلى بنائيتها، فكأنها تبدأ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث يجب أن تبدأ.

هوامش وتعليقات الفصل الأول

(١) انظر: جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م، ص ٦١.
ويعدُّ جاك ديريدا من جيل الفلاسفة الفرنسيين التالين لسارتر وميرلو بونتي، الذين تضع أعمالهم، التي بدأت الظهور منذ أواخر الخمسينيات وما تزال، تحت مجهر الشك والتساؤل مفاهيم كل من (الفلسفة) و(الأثر) و(العمل الفكري أو الفني أو الأدبي بمعناه الناجز والنهائي والمكتمل، و(التاريخ)، و(العقل)، و(النظام)، و(النسق)، وغيرها.
(انظر: مقدمة كاظم جهاد، الكتابة والاختلاف، ص ٢٣)

(٢) انظر: خوسيه ماريّا بوثويلو إيفانكوس، نظريّة اللغة الأدبيّة، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ١٩٩٢م، ص ١٤٧.

(٣) انظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقديّة حديثة وأصولها الفكريّة، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٧٩م، ص ٧٩، ص ١٠٣، ص ١٤٧.

(٤) الكتابة والاختلاف، ص ٥٣.

(٥) الكتابة والاختلاف، ص ٦١.

(٦) انظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص ١١٦.

(٧) انظر: جاك دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مجلّة الكرمل، ع ١٧، ١٩٨٥م، ص ٥٦.

(٨) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكيّة، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧م، ص ١٦١.

(٩) نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٤٧.

(١٠) انظر: معرفة الآخر، ص ١٤٢.

(١١) نشر الكتاب بالفرنسية عام ١٩٦٧م، ثم بالإنجليزية عام ١٩٧٨ ، وصدر عن مطبعة جامعة شيكاغو، ثم ترجمه إلى العربيّة كاظم جهاد وصدر عن دار توبقال للنشر عام ١٩٨٨م. (انظر: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٤٥).

(١٢) م.هـ ابرامز، المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، الثقافية الأجنبية، السنة ، العدد الثالث، ١٩٨٧، ص ٤٦.

(١٣) نظريّة اللغة الأدبية، ص ص ١٤٦-١٤٧.

(١٤) نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٥٧.

(١٥) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر، جدّة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م، ص ٦٤.

(١٦) انظر: الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص ص ٦٥-٦٦.

(١٧) نظريّة اللغة الأدبيّة، ص ١٥٨.

(١٨) انظر: وليم راي، المعنى الأدبي، ثمة فصل عن دي مان بعنوان: "مفارقة التفكيكيّة/ تفكيكية المفارقة"، ص ص ٢٠٨-٢٢٨.

(١٩) See. Jonathan Culler, on Deconstruction, Cornell university press, Ithaca, NewYork, 1982.

(٢٠) انظر على سبيل المثال:

Christopher Norris, Deconstruction, Theory and Practice, Methuem, London and New York, 1982.

Textual Strategies, Cornell university Press, Ithaca, New York, 1979.

(٢١) التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، دراسات، الجامعة الأردنية، م ١٦، ع٣، ١٩٨٩م، ص ص ١٩٨-٢٠٧.

(٢٢) لقد شكا دريدا نفسه من مشكلة ترجمة مصطلحه (Deconstruction) إلى اللغات الأخرى في رسالة بعث بها إلى صديق ياباني (حول مفردة ومفهوم التفكيك). وقد اعترف أن مفردة التفكيك في الفرنسية لها دلالات لا مصدر فيها للبس، إلا أن ترجمتها إلى أية لغة أخرى أمرٌ في غاية التعقيد، وأمرٌ قد يبدو شائكاً ومضلّلا.

انظر: (الكتابة والاختلاف، ص ٥٧)

(٢٣) معرفة الآخر، ص ١١٤.

(٢٤) انظر: معرفة الآخر، ص ١١٤.

(٢٥) انظر: معرفة الآخر، ص ١١٣.

(٢٦) انظر: كريستوفر نوريس، التفكيك النظرية والتطبيق، عرض سمية سعد، فصول،ع٤ . ١٩٨٤م، ص ٢٣١.

(٢٧) انظر: معرفة الآخر، ص ص ١١٥-١١٦

(٢٨) Richard Kearny, Modern Movements in European Philosophy, Manchester university press, 1986, p. 119.

(٢٩) الكتابة والاختلاف، ص ٣١.

(٣٠) انظر: معرفة الآخر، ص ص ١١٨-١١٩.

(٣١) انظر: سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء سو شبريس، ١٩٨٥م، ص ٨٦.

(٣٢) الكتابة والاختلاف، ص ٥٣.

(٣٣) الكتابة والاختلاف، ص ٣١.

(٣٤) الكتابة والاختلاف، ص ٦٢.

(٣٥) الكتابة والاختلاف، ص ٣٣.

(٣٦) معرفة الآخر، ص١٢٠.

(٣٧) يختلف مفهوم (العقل) وإيحاءاته بين اللغة العربية وغيرها من اللغات. فكلمة (العقل) كما سرت في العربية لا تشير ما لها من أصداء معنوية وثقافية في لغات أخرى، كاليونانية واللاتينية، والألمانية، فـ(اللوغوس) اليوناني هو أقرب إلى المنطق في معنى اصطلاح المنطق منه إلى (العقل) في اللغة العربيّة الكلاسيكية.

(انظر: محمد علال سي ناصر، تقديم كتاب الكتابة والاختلاف، ص ٨).

(٣٨) الكتابة والاختلاف، ص ٥٤.

(٣٩) انظر: نظرية اللغة الأدبية، ص ١٥٣، ومعرفة الآخر، ص ١٢٣.

(٤٠) انظر: نظرية اللغة الأدبية، ص ١٥٤.

(٤١) الكتابة والاختلاف، ص ٥٢.

(٤٢) معرفة الآخر، ص ص ١٢٣-١٢٤.

(٤٣) Modern Movements in European Philosophy, p. 122.

(٤٤) الكتابة والاختلاف، ص ٤٧.

(٤٥) الكتابة والاختلاف، ص ٥١.

(٤٦) الكتابة والاختلاف، ص ٥٨.

(٤٧) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ١٣٣.

(٤٨) Raman Selden, a Reader Guide to Contemporary Literary Theory, p. 87-88.

(٤٩) انظر: الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص ٥٤، حيث يترجم مصطلح (Deconstruction) بالتشريحيّة. وكان الغذامي أشار إلى تردّده أو حيرته في تعريب هذا المصطلح، ربما لأنه كان من أوائل النقاد العرب الذين تعرّضوا له، ولكنه يشير في الوقت نفسه إلى أنه فكّر بكلمات مثل: (النقض/ الفك)، وقال: إن المقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه. ولعله بذلك أصاب الحقيقة، وإن لم يستخدم (التفكيكية) مصطلحاً).
انظر: (الخطيئة والتكفير، ص ٥٠، هامش ٧٨)

(٥٠) بتصرّف عن الكتابة والاختلاف، ص ص ٢٨-٣٠.

(٥١) الكتابة والاختلاف، ص ٤٩.

(٥٢) كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ترجمة نهاد صلحيّة، مجلة فصول، ع٣، ١٩٨٥م، ص ٨٠.
وفاضل ثامر، سلطة النص أم سلطة القراءة، بغداد، الأقلام، ١٩٨٨م، ص ١٤٧.

(٥٣) المعنى الأدبي، ص ٢٠٨.

(٥٤) انظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ٢٩٦.

(٥٥) عبد الملك مرتاض، ا-ي، دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٢، ص ص ١٠٢-١٠٣.

(٥٦) مرتاض، نفسه ، ص ١١٦.

(٥٧) انظر: علي الشرع، السابق، ص ص ٢١٤-٢١٥.

(٥٨) مرتاض ، نفسه، ص ص ٦٦ - ٦٧.

الفصل الثاني

علائق الحضور والغياب في "شتاء ريتا الطويل"



يتوسل الشعر بعامة، والحديث منه بخاصة، بالرّمز واللّمح والإيحاء، عوضا عن الشرح والتصريح والإبلاغ ، النثر. وعليه فإنّ قراءة الشعر يجب ألا تكتفي بقراءة مستواه الظاهر(الدّال)، وإنما تتعدّاه إلى البحث عن المستوى العميق (المدلول)، لتصل إلى (الدّلالة).

ولذا فنحن مطالبون اليوم أكثر من أي وقت مضى، وبخاصة أننا نشهد تطوّر النظريات النقدية الحديثة، وما يصاحبها من اتساع في نظريّة المعرفة - بمحاولة استثمار (الدال / الحاضر) لإحضار (المدلول / الغائب)، وأن نتجاوز المقول بحثا عن المسكوت عنه، لتكتمل الرؤية النقدية باستحضارها قطبي الإشارة اللذين عبرت عنهما اللسانيات الحديثة بـ(الدّال والمدلول)، وعبر عنهما عبد القاهر الجرجاني بـ " المعنى ومعنى المعنى " .

هذه القراءة محاولة للإفادة من تلك الجهود التنظيريّة المتعلقة باستراتيجية النص الغائب وتطبيقها على نص محمود درويش: "شتاء ريتا الطويل" .

وثمة تحديد إجرائي أو منهجي لا بدّ منه في هذه الدّراسة. اعتدنا في قراءتنا شعر أيّ شاعر وتصدّينا لنقده أن نتحدّث عن (أنا الشاعر) ونحن نقصد، بالطبع، (أنا الشعر) ، وهي أنا اجتماعيّة وأحيانا إنسانية. ومن ثم فإننا حين نقول الشاعر لا نقصد على سبيل المثال محمود درويش الرجل تماما، حتى وإن سمّيناه، بل نقصد (أنا الشعر) التي تنبجس عنه منظومة القصيدة. إن (أنا الشاعر) ليست أكثر من نموذج فني أو رمزي تطرح الحالة الإنسانية بشكلها الأمثل، وتبسطها بظروفها التاريخية. إن النموذج ، هنا، يتجاوز حالة المحاكاة الفوتوغرافية للواقع، وإن بقي منتميا له. إنّه الطموح والحالة الأرقى فنيّا[1] .

النص الغائب مصطلحاً ومفهوماً

- ١ -

كان من الممكن أن تحمل هذه الدراسة عنواناً آخر هو (النص الغائب في " شتاء ريتا الطويل ") أو (" شتاء ريتا الطويل " بين النص الحاضر والنص الغائب)، بيد أنني آثرت العنوان الذي توّجْتُ به الدّراسة، حتى لا أصادر حقّي في البحث عن الأصول النظريّة النقديّة لفكرة (الحضور والغياب) أو (الدّال والمدلول) في الفكر النقدي بعامة، وفي الفكر النقديّ العربيّ بخاصّة. هذه واحدة، وأمّا الثانية، فإنني لم أشأ أن أدخل لدراسة هذا النّصّ الشّعري بفكرة نقديّة مسبقة ومحسومة، تلك هي فكرة " النص الغائب "، التي شاعت مصطلحا نقديّا حديثا، وارتبطت بعدد من الأسماء النقديّة في الفكر الغربي الحديث، مثل رولان بارت، Barthes,R، وجوليا كريستفا، Kristeva,J، وجاكبسون، Jakobson، وغيرهم. إنّ فكرة " النص الغائب " كفكرة نقديّة، بَلْه كونها مصطلحا نقديّا، تمتد إلى جذور نقديّة وثقافات تراكمية ليس من السّهل نسبتها إلى ثقافة دون أخرى، فقد بَحَثَ قضيّة الدّال والمدلول، واللفظ والمعنى، والمعنى ومعنى المعنى، لغويون ونقاد، وبلاغيون، ومناطقه، وفلاسفة، قبل أن تتبلور بشكلها الحالي في مفهوم " النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر ". وقد كانت مباحث الألفاظ وثيقة الصّلة بعلم المنطق، وبشكل أخص بمبحث التصوّرات. وقد درس العرب الألفاظ وتوسّعوا في دراستها توسّعا كبيرا خرجت معها

مباحثهم عن حدود تعيين العلاقة بين الدّال والمدلول سواء أكان الدّال لفظا أم غير لفظ[٢] . ومن هنا فقد عرّفوا الدّلالة بقولهم : " كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر "[٣] .

وصحيح أن العلماء العرب لم يتوسّعوا في مفهوم الدلالة هذا التوسع الذي نشهده اليوم في علم السيمياء، وفي الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة، إلا أننا لا نريد أن نغض من قيمة عملهم ومشاركتهم في الثقافة الإنسانية بالقدر نفسه الذي لا نريد فيه أن نغض من جهود نقاد وعلماء لغة وباحثين غربيّين نظّروا للمفهوم النقدي المعاصر وأصّلوه كما سنرى. ولذا فنحن محاولون، في الصفحات القادمة، أن نؤصّل لمفهوم " النص الغائب " فكرة ومصطلحا، ذاكرين أبرز من أسهموا في تطويره.

ـ ٢ ـ

كان للعالم اللغوي فرديناند دي سوسير (Saussure, F) تأثير بارز في تطوّر الدراسات اللسانية المعاصرة، ومن ثم الدراسات النّقديّة الحديثة، في كتابه الشهير (Course in General Lingustics) الذي طبع أوّل مرّة عام (١٩١٥ م/ ١٩١٦م). والأمر المثير للدهشة أن هذا الكتاب لم يطبع في حياة صاحبه، وإنما جمع من خلال ملاحظات سجّلها طلابه. وقد نظر سوسير إلى اللغة على أنها نظام من الإشارات (Signs)، وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان، ولا تكون بذات قيمة إلاّ إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها[٤].

ويأتي مفهوم سوسير عن الدّال والمدلول في مقدمة مفهوماته ومصطلحاته التي أسس فيها لنظامه اللغوي. ويعني سوسير بـ(الدّال) : Signifier الصورة الصوتية، أي الكلمة ذاتها ملفوظة أو مكتوبة، أمّا المدلول (Signified) فهو المتّصوّر الذهني أو الفكرة أو المفهوم للصورة الصوتية وليس الشيء أو المرجع الخارجي[٥]. وقد ميّز سوسير بين ثلاثة مستويات من النشاط اللغوي، هي: اللغة، واللسان، والكلام.

فاللغة هي المظهر الأوسع، لأنها تشمل كلّ الطاقة الإنسانية للكلام، جسديّا وفكريّا. أمّا اللسان فيعرف عن طريق سماته النظامية، فهو نظام من اللغة يستخدمه كلّ واحد منا لتوليد المحادثة بشكل واضح للآخرين. أما الكلام، فهو ما يستخدمه أو ما يختاره متحدّث واحد من ذلك المخزون أو النظام، ليعبّر عن فكرته، وكأن اللغة، بهذا المعنى، قدرة لسانية، واللسان نظام لغوي، والكلام قول خاص[٦].

وقد درس الأمريكي شارل ساندرس بيرس (Ch.s.Peirce) الإشارة ضمن نظامه السيميائي العام ومن وجهة نظر فلسفية. ونظام بيرس السيميائي عبارة عن مثلث تشكل الإشارة فيه الضلع الأوّل الذي له علاقة حقيقية مع الموضوع الذي يشكل الضلع الثاني والذي بدوره يستطيع أن يحدّد المعنى وهو الضلع الثالث من المثلث. وهذا الضلع الثالث - أي المعنى - هو بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى[٧]. وطبقا لهذا الاعتقاد فإن كل التجارب الإنسانية تدرك من خلال هذه المستويات الثلاثة (الإشارة - الموضوع - المعنى).

وهكذا فإن المدلول هو معنى الإشارة، وبالتحديد إنه يمثل العلاقة الأفقية بين إشارة وأخرى، مما يجعل من المدلول إشارة تحتاج بنفسها إلى مدلول آخر.

وتبدو حيوية نظام بيرس في كونه يقوم على هذا الترتيب الثلاثي الذي يبدأ بالمشابهة وينتهي بالاعتباط، على عكس نظام سوسير الذي يقوم أصلا على فكرة اعتباطيّة الدّال أو الإشارة، واعتمادها على التواطؤ العرفي.

كما تتضح أهميّة نظام بيرس السيمائي من خلال كشفه عن علاقة الواقع الخارجي بالتجلّيات الفنّيّة والأدبيّة للعلامات، خاصة وأن هذا النظام لم يحدّد نطاق عمله داخل إطار العلاقة اللسانية، وإنما قدّم تحديدا أوسع وأشمل للعلامة، يصلح لتحليل المظاهر والتجليات غير اللسانية خاصة في الأدب والفن والحياة[٨].

وثمة تصوّر يجب ألا نقفز عنه في هذا السياق ألا وهو تصّور شومسكي(Chomsky, N). للنحو التوليدي التحويلي، حيث ميّز بين البنية العميقة والبنية السطحية للنّص، إذ تتفرّع من البنية العميقة جمل البنية السطحيّة بواسطة العناصر المكوّنة التحويليّة، وتتحدد هذه التحولات بشكل صارم على أساس الحفاظ على الدّلالة[٩].

-٣-

وقد شهد مفهوم (الدّال والمدلول) تطوّراً آخر ولقي دفعة جديدة على يدي كلّ من رولان بارت، وجاك لاكان، اللذين رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدّال والمدلول، وذهبا إلى أن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعا (دوالّاً) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، وهذا حرّر الكلمة وأطلق عنانها لتكون (إشارة حرّة)، وهي تمثل حالة (حضور)، في حين يمثل المدلول حالة (غياب)، لأنه يعتمد على ذهن المتلقي

لإحضاره إلى دنيا الإشارة(١٠). وعلامات التأليف تتحرّك (أفقيا) وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة. وقد تكون الصلة بين هذه الوحدات صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر، مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن. وهذه علاقات (حضور)، لأنها علاقات تأليف واضحة في سياقها وسط الجملة. أمّا (الاختيار) فهي علاقات (غياب)، وهي ذات طبيعة (إيحائية) تقوم على إمكانية الاستبدال على محور عمودي(١١).

وإذا كان المدلول أو المعنى الغائب أو البنية العميقة يمثل حالة (غياب)، فإن إحضاره إلى عالم الإشارة يحتاج إلى قارئ أو متلق يقظ مثقف يستطيع تأسيس العلاقة الجدليّة بين الدّال والمدلول لإحضار الدّلالة، وذلك كلّه يعتمد على الوجود اللفظي الذي يؤسس قيمة الكلمة وخطورتها، ويجعل الكلمة ذات قيمة ثنائيّة: حضور وغياب، وجود ونقص(١٢). وفي مثل هذه القراءة يحتاج القارئ، بالإضافة إلى الكفاءة اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة، إلى الكفاءة الأدبيّة التي تلعب دورا في معرفة القارئ للمنظومات الوصفية، والثيمات الأدبية، وأساطير المجتمع، حتى يستطيع إكمال الثغرات أو التكثيفات في النّصّ، أو يقوم بإتمام النّصّ وإكماله وفقا للنوذج المفترض(١٣).

— ٤ —

يتضح أن علائق الحضور هنا، تشير إلى عناصر البنية اللغوية الظّاهرة للنّصّ، وهي بنية غير مغلقة، لأنها تنفتح على بنية أخرى وتستدعيها، تلك هي (بنية الغياب)، أو المسكوت عنه مما لم يشأ قائله أن يقوله صراحة. وكلّ أولئك

ليس بغريب على تراثنا الفكري العربي سواء ما قدّمه المناطقة والفلاسفة المسلمون، أو ما تطرّق له النقاد والبلاغيون، مع فهمنا للاختلاف والفروق في المرجعيات الثقافية لكلّ من الفكرين : العربي والغربي.

إن فكرة أبي حامد الغزّالي، مثلا، التي شرحها الغذّامي كانت متقدّمة قياسا إلى زمنها، حيث قدّم تصوّره عن علاقة الدّال بالمدلول على النحو التالي :

تصوّر الغزالي أن للشيء وجودا عينيّا وآخر ذهنيّا، وثالثا لفظيا، ورابعا كتابيا. فالشيء له وجود عيني كالشجرة نابتة في الأرض، ثم يكون له وجود ذهني، وهو أن ينشأ لها في ذهن الإنسان صورة تقوم في الذّاكرة. ومن ثم يأتي الوجود اللفظي، وهو كلمة (ش ج ر ة)، وهذه لا تشير إلى الوجود العيني، وإنما تشير إلى الوجود الذهني، لأن نطقنا بهذه الكلمة لا يحضر الشجرة التي على الأرض، وإنما يثير صورتها في الذهن، فالدّال هنا يثير دالاً آخر. واللفظ يجلب صورة، ثم يتحوّل الوجود اللفظي إلى كتابة، والكتابة تثير فينا اللفظ، لأنّ أوّل ما نفعل إذا صادفنا المكتوب هو أن نقوم بنطقه، وهذا النطق يجلب في الذهن صورة ذلك المنطوق(١٤). ويرى الغذّامي أن تقسيم الغزالي هذا وشرحه سبق عصر السيميولوجيا بقرون، وكان حلاً لمعضلة الدّال والمدلول(١٥).

وإذا ما تركنا الغزالي واقتربنا من بلاغيّ وناقد مثل عبد القاهر الجرجاني(٤٧١ هـ)، فإننا نجده في نظرية النظم يشير فكرة التركيب والدّلالة، من حيث يرى أن الجملة هي الوحدة الدّلاليّة الأولى. ويقول حمادي صمود : "إن المتتبع لأصول نظرية النظم عند الجرجاني يدرك أنها مبنية على أسس لغوية متطوّرة قوامها التمييز بين اللغة والكلام تمييزا يضاهي في دقته واستحكام نتائجه ما وصل إليه علم اللسانيات الحديثة "(١٦).

ولعلّ هذه النتيجة لم تكن بعيدة عن ذهن كمال أبي ديب، وقد درس عبد القاهر الجرجاني جيداً حين ألمح إلى أن الجرجاني هو أوّل من اكتنه الطبيعة البنيوية للصورة بمستوييها النفسي والدلالي[١٧]. يقول الجرجاني في (أسراره):

"ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كلّ حكم يجب في العقل وجوبا حتى لا يجوز خلافه فإضافته إلى دلالة اللغة وجعلها مشروطا فيه محال، لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه"[١٨].

إن عبد القاهر هنا يعيدنا مرّة ثانية إلى مفهوم (اعتباطية الإشارة) الذي شرحه سوسير، وأن النظام هو الذي يجعلك تلتقط الإشارة من خلال وجودها في سياق أو في نظام.

أمّا حازم القرطاجيّ(٦٨٤هـ)، فهو في حديثه عن التخييل والمعاني الأُوَل والمعاني الثواني، لا يبتعد كثيرا عمّا يطرح من مفاهيم نقديّة حديثة حول النّص. يقول حازم في منهاجه تحت عنوان: "معلم دال على طرق المعرفة بأنحاء وجود المعاني": . . . فكلّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنيّة الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ "[١٩].

في ضوء هذه الخلفية المعرفيّة التي جهدنا في بسطها، نحاول قراءة قصيدة محمود درويش " شتاء ريتا الطويل " باحثين عن علائق الغياب فيها، محاولين إحضارها إلى عالم الإشارة. وبعد فما هو النّص الغائب الذي نبحث عنه؟ إنّه

(النّصّ) الذي لم يذكره نصّ درويش صراحة، ولكنّه يتضمّنه، إنه ما لم يقله مباشرة، ولكنه يوحي به. إنّه تلك الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النّصّ الحاضر لإعادة بنائه وترتيبه وتركيبه، على وفق الإشارات التاريخيّة والتّراثيّة والاجتماعيّة والفكريّة[٢٠]. ولعل بحثنا عن علائق الغياب يجسّد فهمنا للعلاقة الجدليّة بين الأصالة والمعاصرة ويعزّزه وهو ما نرجوه ونسعى إليه .

النّصّ بين الحضور والغياب :

النّصّ الحاضر:

قصيدة درويش (شتاء ريتا الطّويل)[٢١] تجسّد في ظاهرها (بنيتها السطحية) علاقة حب بين رجل وامرأة، تؤول إلى تجربة جنسيّة بكلّ أبعادها وأجوائها الرومانسيّة ، ودهشتها أمام لحظات الاكتشاف ولذّتها. وهكذا تبدأ القصيدة: غرفة تجمع عاشقين مولهين، وها هي ريتا تهيئ الأجواء الرومانسيّة لتجعل من هذه الليلة ليلة لا تنسى ، ومن هذا اللقاء متعة مدهشة. تبدأ بترتيب الغرفة التي تشهد المغامرة، غرفة النوم، تهيئ السرير، وتحضّر الأزهار، وتحضّر النبيذ، لتجعل الليلة مشهودة ترضي عاشقها، وتستحضر البحيرة والنّخيل ليكون المشهد أكثر جماليّة، وهكذا تبدأ:

ريتا ترتّبُ ليل غرفتنا: قليلٌ

هذا النبيذُ،

وهذه الأزهارُ أكبرُ من سريري

فافتح لها، الشبّاك كي يتقطّر الليلُ الجميلُ

ضع، ههنا، قمراً على الكرسي.ضع
فوق، البحيرة حول منديلي ليرتفع النّخيلُ
أعلى وأعلى،

وكما المرأة دائما ، تحبّ الاطمئنان على مستقبلها مع الرجل ، وهو نوع من الرّغبة في التملك ، تسأل المعشوقة عاشقها :

هل لبست سواي؟ هل سكنتك امرأةٌ
لتَجهشَ كلّما التفتّ على جذعي فروعك؟

إنها تسأله عن ماضيه مع نساء أخريات ، والماضي بعد قليل ، سيأخذ بعداً رمزيا ومنحى دلاليا آخر في بنيته العميقة أو نصّه الغائب . إن الماضي يذكّر بالأصول والفروع ، فهل ستكون محور الاهتمام في هذا الحبّ ، أو ستكون هامشيّة؟ وأظنها لم تترك مجالا لعاشقها أن يجيب ، فهي تعدّ نفسها أصلا (على مستوى الحضور) بين النساء اللواتي عشقهن صاحبها ، ويظهر ذلك في قولها : " لتجهش كلما التفت على جذعي فروعك " ، وأظنها تعد نفسها كذلك في المستوى الثاني (مستوى الغياب) كما سنرى .

وما تلبث أن تدعوه إلى أدنى شيء فيها ، إلى أهبط مكان ، وهو في حالة الاستعداد للدخول في المغامرة الجنسيّة ، تدعوه إلى أن يحكّ قدمها :

حكّ لي قدمي، وحكّ دمي لنعرف ما
تخلّفه العواصفُ والسيّولُ
منّي ومنك.

إنها تتدرّج في طلباتها من الأدنى إلى الأعلى، من حكّ القدم إلى (حكّ الدّم) على المجاز، والدّخول في التجربة الجنسيّة، لكي ترى ما الذي يمكن أن ينتج من هذا التّفاعل بين المتضادّين: بين رجل وامرأة. وهنا لا ينسى العاشق، ربما لتسويغ مغامرته، أن ينفحنا بوصف جمال صاحبته وحسنها وأنوثتها، وهو علىَ وشْك الدّخول في المغامرة، مكتفيا باللمح دون التصريح قائلا:

تنام ريتا في حديقة جسمها
توت السّياج على أظافرها يضيء الملح في
جسدي. أحبك. نام عصفوران تحت يديّ...
نامت موجةُ القمح النبيل على تنفسها البطيءِ،
ووردةٌ حمراءُ نامت في الممرِ،
ونام ليلٌ لا يطولُ
والبحر نام أمام نافذتي على إيقاع ريتا

إن العاشق، هنا، ينساق وراء عواطفه، ولا يستطيع مقاومتها أو كبحها في تلك اللحظات، فهي لحظات إغراء تدعو حتى الجمادات: القمح، والليل،

والبحر، إلى النوم، وكل ذلك على إيقاع ريتا وعلى تنفسها البطيء. وما هي إلا لحظات حتى يأخذ العاشق حاجته، ليهدأ الصهيل، على وَفْقِ تعبير الشاعر، وتهدأ خلايا النّحل في دمه ودمها:

هدأ الصَّهيلُ

هدأت خلايا النحل في دمنا، فهل كانت هنا

ريتا، وهل كنّا معا؟

... ريتا سترحل بعد ساعاتٍ وتترك ظِلَّها

زنزانةً بيضاءَ. أين سنلتقي؟

لقد انتهت الشهوة التي جمعته بريتا، وها هي ريتا تعدُّ نفسها للرحيل، "لتترك ظلّها زنزانة بيضاء"! وفي رحيل ريتا سيبدأ الامتداد اللانهائي، يبدأ التشرّد والضياع في (اللامكان)، فتطلب منه ريتا أن يقبّلها على شفتيها، وليس على خدّها، فيرفض العاشق أن يعيد الكرّة، لأنه لا يريد أن يرحل، مرّة أخرى عن نفسه، وينساق وراء شهوته، فينزل، ثانية، إلى أهبط مكان في جسدها.

وبدلا من ذلك، يبدأ العاشق، على طريقته في التجريد وفلسفة نظرته، يتكلّم كلاما لا تفهمه صاحبته، كيف لا، وهو بدأ ينظر إلى البعيد، وهي ما زالت تكلمه باللحظة الحاضرة، تريده أن يعيد التجربة من جديد:

سألتْ يديها، فالتفتُّ إلى البعيد

البحر خلف الباب، والصحراءُ خلف البحر، قبّلني على شفتيَّ – قالت، قلت: يا

ريتا، أأرحلُ من جديد

ما دامَ لي عنبٌ وذاكرةٌ، وتتركني الفصولُ

وإذن، يتضح الفرق بين نظرتين: واحدة لا تتجاوز اليد تتمثل في ريتا(سألت يديها)، وأخرى تخترق الآفاق، وتستشرف المستقبل(فالتفتُّ إلى البعيد)، تتمثل في صاحبها، الذي يفلسف الأشياء، ويرى المساحة التي سيقطعها، في هذه القبلة الجديدة، شاسعة، يرى فيها رحيله عن نفسه بنزوله عند رغبة عابرة ولذّة طائرة. (أأرحل من جديد). ولعلّ الفرق بين التفكيرين يتضح من خلال هذا الحوار الذي يجري بينهما وكأنه (حوار بين طرشان)، فلم تعد تفهم ما يقول، فتسأله:

ماذا تقولُ؟

فيأتي الجواب كأنه الصفعة:

لا شيء يا ريتا، أقلّد فارسا في أغنيةْ

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا...

عنّي؟

وعن حُلُمَيْنِ فوق وسادة يتقاطعانِ ويهربانِ، فواحد يستلُّ سكّينا، وآخرُ يودع الناي الوصايا

وحين يصير الحبُّ لعنةً، ومحاصراً بالمرايا، وحين يحمل كلُّ محبٍّ حُلُماً يتقاطع مع الآخر، بل ويهرب منه، فإن الفراق أولى وأجدر في مثل هذه الحالة، بيد أن ريتا تمعن في إثبات عدم قدرتها على الفهم، فتقول:

لا أدرك المعنى، تقولُ

فيأتي الجواب سريعا :

ولا أنا ، لغتي شظايا

كغياب إمرأة عن المعنى، وتنتحرُ الخيولُ

في آخر الميدان

كأني بالعاشق ، هنا ، صاحب الحلم الذي (يودع الناي الوصايا) يعدّها امرأة غائبة عن المعنى ، ولذا فهو يفضّل ألا يزيد على كلامه الأوّل ، ويكتفي بالإشارة (العابثة أو العبثية) إلى أنه هو أيضا لا يفهم ، ولا يستطيع أن يُفْهِمَ ، وآية ذلك أن لغته شظايا ، فكيف يستطيع مَنْ لغتُهُ شظايا ، أن يُفهِم الآخرين؟ لكنّ ريتا لا تيأس ، فتعيد المحاولة مرّة أخرى ، في صباح تلك الليلة لعلّها تستطيع أن تعيد صاحبها إلى إغراء جسدها ، ولكن هذه المرّة عن طريق التّفّاحة التي أكلها آدم وحوّاء ، فكانت سببا في خروجهما من الجنّة . تحاول مرّة ثانية أن تقطعه عن محيطه بطلبها منه أن يكفّ عن قراءة الجريدة ، بحجّة أنّه ليس فيها جديد ، وأن الطبول هي الطبول :

ريتا تحتسي شاي الصباح

وتقشّرُ لتفّاحةَ الأولى بعشرِ زنابقٍ،

وتقولُ لي:

لا تقرأ الآن الجريدةَ، فالطبولُ هي الطبولُ

والحرب ليست مهنتي. وأنا أنا . هل أنت أنت؟

إنها على (مستوى الحضور) تذّكره بنفسها ، فهي هي : حواء، فهل هو هو : آدم؟

فيجيبها العاشق قائلاً:

أنا هو،

هو من رآك غزالةً ترمي لآلئها عليه

هو من رأى شهواته تجري وراءك كالغدير

هو من رآنا تائهَين توحّدَا فوق السرير

وتباعدا كتحيةِ الغرباءِ في الميناءِ، يأخذنا الرحيلُ

في ريحه ورقا ويرمينا أمام فنادق الغرباء

مثل رسائل قرئت على عجل.

إنّه يجرّد من نفسه شخصا آخر يخاطبها معترفا بخطأه حيث أطاعها وجرى وراء شهواته ، وإذن فهو بحق آدم الذي وقع في الخطيئة ، ولكنه لا يريد الاستمرار في خطيئته .

لقد بدأ يدرك أن التوحُّد كان فوق السرير ، ولكن النتيجة الحتمية لهذا اللقاء

هي التباعد كما الغرباء الذين يلتقون في الميناء فيحيي أحدهما الآخر، ويبتعد كلّ منهما إلى مكان. ولكنها لا تيأس ولا تقطع الأمل بآدم، فتحاول أن تزين له حبّها وتعلقها فيه، فتظهر في صورتين متناقضتين، فهي تزّين له حبها، وفي الوقت نفسه تجعل من حبها سببا لمصرعه وهلاكه، وهكذا كانت المخالفة الأولى التي ارتكبها آدم بحق نفسه يوم عصى برهان ربّه، فأكل من الشجرة الملعونة. تقول ريتا:

أتأخذني معك؟

فأكون خاتم قلبك الحافي، أتأخذني معكْ

فأكون ثوبك في بلاد أنجبتك لتصرعكْ

وأكون تابوتا من النعناع يحملُ مصرَعكْ

وتكون لي حياً وميتاً،

ضاع يا ريتا الدليل

وهكذا، وأمام إصرار العاشق على عدم الانسياق وراء عواطفه، وتكرار التجربة الأولى، تحاول ريتا استدراجه عن طريق تذكيره بما كانت قدّمت له، وضحّت من أجله يوم رأته معلّقا فوق السياج(والسياج هنا فاصل بين حدّين)، فأنزلته وضمّدته، وبدمعها غسلته، وانتشرت بسوسنها عليه، يوم مرّ بين سيوف إخوتها ولعنة أمها. ويبدو أنها تشير إلى خروجها على رأي أهلها فيه، ومزامير أمّها التي تلعن الفلسطيني وشعبه:

إني وُلدتُ لكي أحبّكْ
وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبكْ
ووجدت حرّاس المدينةِ - يطعمون النار حبّكْ
وأنا ولدت لكي أحبكْ

ويعود العاشق، ثانية، ليجسد جمال صاحبته وأنوثتها ليجعل من هذا الجمال، الذي كان سابقا سببا في إغوائه وجريه وراء شهواته، سببا لرفضه، وتمسُّكِه بماضيه، الذي يراه يولد من غياب صاحبته، يقول:

... تقومُ ريتا
عن رُكبتيَّ تزور زينتها، وتربط شعرها بفراشة فضيّةٍ، ذيل الحصان يداعب النّمشَ المبعثرْ
كرذاذ ضوء داكن فوق الرخام الأنثويّ. تعيد ريتا
زرّ القميص إلى القميص الخردليّ... أأنت لي؟

أمام هذه الإشارات التي توحي بجمال ريتا، ومحاولة تجديد زينتها، والتلويح بشعرها (ذيل الحصان) الذي يتحرّك مداعبا وجهها ذا النمش المبعثر (واضح أن هذا النمش مما يميز الجنس اليهودي، أو الجنس غير العربي، على الأقل)، تحاول إغراء صاحبها في تلك اللحظة بسؤالها الماكر: أأنت لي؟ وعلى

وفق التجربة الأولى يتوقع المتلقي أن يكون جواب العاشق، نعم! ولكن الشاعر يكسر التوقّع ، فيقول:

للكِ، لو تركْتِ الباب مفتوحا على ماضيَّ، لي
ماضٍ أراه الآن يولد من غيابك،من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب، لي ماضٍ
أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة،

وإذن فهو يصرُّ عل التمسّك بماضيه، لأنه لا يرى أفقا من خلال هذه العلاقة التي يستسلم فيها لنشوته، ولا يرى غير نظرته ترتدّ نحوه، ولكنه لا يقطع الأمل تماما رغم أن ذاكرته تسيل دما، فيقول:

...قلتُ: عودي مرّة أخرى إليّ، فقد أرى
أحدًا يحاول أن يرى أفقا يرمّمهُ رسولُ
برسالةٍ من لفظتين صغيرتين: أنا، وأنت
فرحٌ صغيرٌ في سريرٍ ضيق... فرحٌ ضئيلُ

هو لم يقطع الأمل تماما(فقد أرى أحدًا يحاول أن يرى أفقا)، و(قد) هنا، تفيد التشكيك لا التحقيق، وإفادة التشكيك تأكدت بقوله(فقد أرى أحداً يحاول أن يرى)، ورغم ضيق السرير إلا أنه من الممكن أن يتسع لاثنين(أنا، وأنت) فماذا كان جوابها؟ تصرُّ ريتا على أن تغني حدها لبريد غربتها وتشتاق إلى البحيرة التي تركت أمّها بجوارها تبكي طفولة ابنتها (ريتا) المعذّبة، وتصرّ على الرحيل،

لعلّ السبيل يتضح للعاشقَين بعد أن يفترقا. وتصرّ ريتا على الرحيل، لأنها، هي الأخرى، تشتاق إلى ماضيها مع أمّها التي انتزعت من بين يديها طفلة تربّي نهدها بفم الحبيب (وهذه إشارة سيتضح معناها في قراءة النّصّ الغائب).

وإذن فريتا هي مهاجرة جاءت من الشمال، وجمعتها الصدفة مع صاحبها (العاشق)، ووحّدت بين نفسيهما الغربة. وإصرارها على العودة، إلى حضن أمها عند البحيرة يشبه إصرار صاحبها على العودة إلى ماضيه وعدم الرحيل معها، لأنه لا يريد أن يكرّر الرحيل نفسه، وأمام إصرار صاحبها على عدم الرحيل، تستسلم ريتا، وتضع مسدسها (وسائل إغرائها في هذا المستوى) الذي حاولَتْ استخدامه فيما مضى لتعيده إلى جسدها، على مسوّدة القصيدة، بما هي موقف، لتَسْلَمَ المبيّضة وتخرج نقيّة ناصعة معبرة عن تمسّك العاشق بحقّه في عدم الانسلاخ من نفسه مهما يكن الثّمن!

النص الغائب:

إذا كان النّصُّ الحاضرُ يجسّد تلك العلاقة الجنسيّة بين عاشق ومعشوق، فإن النّصّ الغائب، الذي أُحاول استحضاره، يكمن خلف هذه العلاقة الجنسيّة، فهو أبعد منها بكثير، وأعمق غورا.

إن ظاهر القصيدة علاقة جنسيّة بين رجل نفترض فنّيا أنه (محمود) على وَفْقِ فهمنا للنوذج الفني ويحيل مرجعياً إلى (الفلسطيني)، وامرأة هي (ريتا) وهي رمز فنّي أيضا تحيل إلى المرجعية التي تنتمي إليها (يهوديّة)، ولكنّ باطنها علاقة كينونة حقيقيّة، أي علاقة كينونة الذات والبحث عن الهويّة[٢٢]. وما اصطناعُ الرمز هنا وعدم التصريح إلا تعبير عن موقف فكري واضح، ورؤية لا يشوبها شائبة، حتى وإن بدت القصيدة في مفرداتها وتراكيبها وعلاقاتها مرتبطة بالحياة اليوميّة. لقد جاءت القصيدة مفتوحة قصّةً ونهايةً، فرموزها الفنيّة توحي أكثر مما تخبر، وتشير أكثر مما تعيّن. ولعلّ مشروعيّة البحث عن نَصّها الغائب تصبح أمرا لا مناص منه، ما دام الشاعر يتعامل مع رموز فنيّة، ومن خلال قصيدة مفتوحة أو مشرعة على كلّ الاحتمالات، وقابلة لعدد لا يحصى من القراءات.

وسواء أكانت ريتا امرأة حقيقية من لحم وشحم ودم لقيها الشاعر فأحبها وتعلّقها، أم كانت رمزا فنّيا، أم كانت امرأة ثم تحوّلت إلى رمز فني، أو قناع حمّله الشاعر ما يريد قوله، فإن ذلك لا يغيّر من حقيقة فهمنا للقصيدة الرمز، والدّلالة، والرّسالة، والموقف.

إن(ريتا) هنا، هي المعادل الموضوعي والفنيّ للحلم الصهيوني المتطلّع إلى إسكات الفلسطيني، ومسح ذاكرته لكي ينسى الماضي. لكن الفلسطيني يصرُّ

على إبقاء جذوة ذلك الماضي مشتعلة، حيّة لا تموت. ولعلّ ذلك يبدو واضحا حين تسأله ريتا:

أأنت لي؟.

فيأتي جوابه صريحا وواضحا:

لكِ، لو تركْتِ الباب مفتوحا على ماضيَّ، لي

ماضٍ أراه الآن يولد من غيابك.

لقد كانت المسافة التي تمنع لقاء الشاعر بريتا في قصيدته (ريتا والبندقية)[٢٣] تتمثل في تلك البندقية، واليوم، وبعد أن وضعت الحرب أوزارها، وخرست المدافع أو أُخْرِسَتْ، وأحيلت البنادقُ على التقاعد، فما الذي بينَ الشاعر وريتا؟ قد يظنُّ ظانٌّ أَن المسافة تضاءلت، بيد أن الجواب يأتي من الشاعر نفسه:

... ريتا سترحل بعد ساعات وتترك ظِلّها

زنزانة بيضاءَ. أين سنلتقي؟

سألتْ يديها، فالتفتُّ إلى البعيد

البحر خلف الباب، والصحراءُ خلف البحر، قبّلني على شفتيّ – قالت: قلت: يا ريتا، أأرحل من جديد

ما دام لي عنبٌ وذاكرةٌ، وتتركني الفصولُ

بين الإشارة والعبارة هاجسا؟

وإذن فبينهما، الآن، مسافات شاسعة، خلفها باب، وخلف الباب بحر، وخلف البحر صحراء(بما تحمله من تصوّر للوحشة والعقم الوجداني). وليس هذا فحسب، بل إن بينهما ذاكرة تختزنُ الأسى والحزن، ذاكرة تسيل دما، وتستحضر الماضي بكلّ لعناته وكلّ بنادقه ومدافعه التي صُوِّبَتْ إلى قلب الأوّل وأهله!

فهل يمكن لعاقل يعرف هذا الماضي ويختزنه أن يتجاهله، أو يقفز من فوقه، فيسلّم كلّ مفاتيح ماضيه لجلاّده؟ أو ليس الأجدر أن يعلن انتماءه إلى ذلك الماضي بكل ما فيه: بكارته، وألقه، وعظمته، ولكل من فيه: شهدائه، وأرضه، وترابه، ومائه.

إن الانتماء إلى ذلك الماضي والارتباط به، يعني، ببساطة، الارتباط بالذّاكرة الإنسانيّة، بماضي (البروة) تلك القرية الشماليّة التي أزيلت عن الوجود، ويُرَادُ لها أن تمحى من الذاكرة نهائيا!

قد تبدو العلاقة غير متكافئة بين الشاعر وجلاّده، ولكن الشاعر يتريّث في لعبته الإبداعية، ويصرّ على مواصلة الحوار، كما فعل في " جندي يحلم بالزنابق البيضاء "[٢٤]، فيعطي صاحبته ريتا الحرّية التي حرمته منها (بما هي رمز) في أن ترتِّب " ليل غرفتهما " على هواها، وهذه إشارة صريحة إلى أن اليهود هم المتحكِّمون في مصير الفلسطيني، منذ احتلّوا أرضه، وشرّدوه في كلّ منافي الدّنيا.

ومن هنا، فقد كان إصرار ريتا على أن يكون النّبيذ كثيراً حتى يستمر العاشق في سكره، والعاشق بما هو رمز لأهله وجماعته يشير إلى رغبة اليهود في هذا الليل الطويل، ليل ريتا الطويل، ليل الاحتلال الطويل.

ريتا ترتّب ليل غرفتنا: قليلُ
هذا النبيذُ،
وهذه الأزهارُ أكبرُ من سريري
فافتح لها الشبّاك كي يتقطر الليلُ الجميلُ
ضع، ههنا، قمرًا على الكرسيِّ. ضع
فوق، البحيرة حول منديلي ليرتفع النخيلُ
أعلى وأعلى،

وإذن، فريتا هي المسؤولة عن ترتيب ليل الغرفة (كامرأة) كما هي المسؤولة عن ترتيب ليل الفلسطيني (كرمز). ولعلّ اختيار الليل، كما اختيارُ عنوان القصيدة "شتاء ريتا الطويل" يوحي لنا بالكثير الكثير، فالليل، كما هو معلوم، ضد النّهار، والليل ظلام، والليل منسوب لها، وكأنها المسؤولة عن هذا الليل الذي يعاني منه الفلسطيني، كما هي مسؤولة عن هذا الشتاء الطويل، وإن بدت أنها هي الأخرى تشكو منه. هذا على مستوى اختيار (الليل)، أمّا اختيار (الشتاء) فهو الآخر له ما يسوّغه موضوعيا، وفنيّا، ونفسيّا. فليل الشتاء طويل، وليل مظلم، والشتاء بارد، والعرب، كما يخبرنا ابن منظور في "اللسان"، تسمّي

القحط شتاء، لأن المجاعات أكثر ما تصيبهم في الشتاء البارد، والعرب تجعل الشتاء مجاعة : لأن الناس يلتزمون فيه البيوت ولا يخرجون للانتجاع. وقال الحطيئة وجعل الشتاء قحطا:

إذا نزل الشتاء بدار قوم تجنّب جارَ بيتهم الشتاءُ

ونسبة الشتاء إلى ريتا له دلالته الموضوعيّة أيضا، فهي (بما هي رمز) المسؤولة عن هذا الشتاء الموحش الطويل والبارد الذي يعاني منه الشاعر وأهله.

وإذا كان استحضار النّخيل والبحيرة، في مستوى الحضور، يعزّز الجوّ الرّومانسيّ، فإنّه في المستوى الثاني (مستوى الغياب)، يؤكد على رغبة ريتا في اجتماع البحيرة بالنخيل بما هما معطيان لحضارتين مختلفتين ومتناقضتين ، هما الشمال والجنوب. ولكن وعلى الرغم من الاختلاف بين الحضارتين، فإن ريتا تحاول أن ترى النخيل بقرب البحيرة فيرتوي منها، ويرتفع أعلى وأعلى. لعلّ ريتا تحاول أن تتجاوز العالم المتاح لتحلم بعالم آخر ذي مواصفات أخرى تصلح بيئة لعلاقتها مع هذا الإنسان. إنها تستحضرُ البحيرة بما هي معطى لحضارتها الغربيّة، ولا تنسى النخيل بما هو معطى لحضارة الشاعر ، في محاولة منها للتقريب بين المتناقضين. إنّ النّصّ الغائب يطلّ برأسه بين هذه المعانم× الدّلاليّة التي تجمع الشيء وضدّه ، فكما لا يستقيم مفهوم المجهور إلاّ بمقابلته بالمهموس، كذلك لا يدرك معنى الطول إلا بمقابلته بالقصر، ومعنى العلم إلاّ بمقابلته بالجهل، ومعنى الحياة إلاّ بمقابلتها بالموت، وهكذا دواليك[٢٥].

وسؤال ريتا للشاعر عن علاقته مع نساء أخريات هو في حقيقته سؤال عن ماضيه، وذاكرته، وهو سؤال له مبرّراته الموضوعيّة، وأوّلها أن تتأكد من مدى

تعلقه بذلك الماضي : ماضي أهله، وناسه، ووطنه. ماضي " البروة، وحيفا، والكرمل، والبرتقال الذي يتعلّق به محمود درويش " . إنّه لسؤال ماكر في هذه اللحظات العاطفية أو التي يفترض أن تكون عاطفيّة، وهو سؤال يوضح الفرق بين التفكير اليهودي الماكر حتى في أجمل لحظات العاطفة، وبين التفكير العربي، البريء المحكوم بالعاطفة في كثير من الأحيان - فهي تريد أن تجسّ نبض صاحبها، وترى تمكّن ذلك الماضي من فؤاده، ومن هنا لا تمهله كثيرا، وإنما تباشره بطلب أكثر مكراً حين تطلب منه أن ينزل إلى أهبط شيء فيها، إلى قدمها، ولا تكتفي بأن يحكّ قدمها، وإنما تريد أن يحكّ دمها، هكذا:

هل لبستَ سواي؟ هل سكَنَتكَ امرأةٌ

لتجهش كلّما التفّت على جذعي فروعك؟

حُكّ لي قدمي، وحكّ دمي لنعرف ما

تخلّفه العواصف والسيولُ

منّي ومنك

إنّها تُريد للدّم الفلسطيني أن يختلط بالدّم اليهودي، لترى ماذا يمكن أن ينتج عن هذا التفاعل ذي العناصر المتضادة، فهل يمكن لهذا التفاعل أن ينجب جيلا مدجّنا يخضع لمتطلبات الاستسلام؟

إن عناصر المفارقة في هذا المقطع واضحة أشدّ ما يكون الوضوح : "بين القدم الذي يمثّل أهبط شيء في الإنسان، والدّم الذي يمثل أغلى شيء فيه، وهو

عنصر من عناصر الافتراق والتّميّز عن الآخرين، بين ماهو مأمور لك وتابع لإرادتك، وبين ما لم تقرّره من حياتك، ولا تستطيع حكمه أو التحكّم به، وإنما هو موروث فيك".

وإذا ما تذكّرنا أن الدّم يحمل جينات النّسل، وأضفنا إلى ذلك أن الولد ينسب عند اليهود للأم، أدركنا لماذا تطلب منه أن يحكّ دمها، إنّها تريد أن تعرف ما هو باق وغير زائل من عناصرها، فهل تثبت الأجزاء المحكومة بالإرادة أم يثبت الدم والموروث؟

تنام ريتا في حديقة جسمها
توت السياجِ على أظافرها يضيءُ الملح في
جسدي.أحبّك. نام عصفوران تحت يديّ...
نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيءِ،
ووردةٌ حمراءُ نامت في الممرّ،
ونام ليلٌ لا يطولُ
والبحرُ نام أمام نافذتي على إيقاع ريتا

تمثل هذه الأسطر الشعريّة الوضع النفسيّ الصّعب والمؤلم للفلسطيني الذي يعيش تحت الاحتلال منقطعا عن محيطه العربي، ومحروما من أن يحقّق لنفسه شيئا، ثم هو تمارَسُ عليه سياسة القتل البطيء(تنفسها البطيء)، ولكنه ما يلبث أن يرى الإغراءات الماديّة التي يقدّمها اليهودي، بقدر ومعرفة وخبث، حتى

يفجّرَ الفلسطيني حقول القمح التي منها يعتاش ، فكأن كلّ شيء ينام حتى الموجة وهي لا تنام ، تجبر على النوم ، والليل ينام ، والبحر ينام ، وكلّ ذلك على إيقاع ريثا وتنفسها البطيء . وليس هذا فحسب ، وإنما :

ووردةٌ حمراءُ نامت في الممر

لكأني أشتم في هذه الوردة الحمراء دماء الشهداء الزكية تسترق السمع في ممرات لتعرف ماذا فعلنا من أجلها ، بعد أن انطفأت جذوة الثورة أو كادت ، وقد استطالت يد العدوّ وجثم على قلوب الناس ، وشتّتَ أراضيهم ، وطمس معالم حضارتهم ، " وبعثر عزلة غاباتهم " .

إن علاقة الفلسطيني بالبحر ، وكذلك الشاعر ، علاقة حميمة ، فهو محطٌّ آمال ، وأُفقٌ تأمل ، وأملٌ بالمستقبل . وإذا كان الفلسطينيّ قد تشاءم من الميناء[٢٦] ، الذي كان واسطة رحيله واستقدام أعدائه المهاجرين من شتى أنحاء العالم ليحلّوا مكانه ، فإنه حافظ على علاقة طيبة مع البحر ، كيف لا؟ وهو جزء من ذاكرته التاريخيّة ، وهو كون فسيح للأمل بالمستقبل ، على الرغم من تكرار تجربة سقوط المكان ، وتوهان الإنسان الفلسطيني عبر البحر إلى حدّ جعل محمودا يتذّمر من هذا التيه حيث يقول :

... قال رجال الجمارك : من أين جئتم؟

أجبنا: من البحر

قالوا : إلى أين تمضونَ؟

قلنا: إلى البحر

قالوا: وأين عناوينكم؟

قالت امرأة من جماعتنا: بقجتي قريتي[٢٧]

إن هذا البحر الذي يحبّه الفلسطيني ويعشقه، بما هو جزءٌ منه، ويرتبط به ارتباطا وجدانيّا وعضويّا، نام هو الآخر على إيقاع السياسة اليهوديّة، التي تتخذ من كلّ وسائل الضغط والإغراء، واللعب بالعواطف والمحاكاة، سلاحها الأول. فيما الفلسطينيْ يعلو ويهبط تفكيره، وسط هذه الإغراءات والضغوط، فكأنّه في حيرة من أمره أيكون لبلده وبحره أم يكون لشهوته ونفسه؟! ولكن، وبعد أن يهدأ الإنسان الفلسطيني ويأخذ شوطا في التأمل والتفكير، وأفقه البحر، يجد أنّ ثمّة بونا شاسعا بين الواقع والأمنيات، بين اللحظة المعيشة واللحظة الممكنة، فيتحقق من أنّ كلّ تلك الإغراءات هي لحظات عابرة في حياته ولا تغيّر في داخله قيد أنملة، فيمدّ بصره إلى البعيد، ليرى ما لا تراه ريتا، يرى البحر، بما هو امتداد شاسع لا ينتهي، يتوه فيه الناس ويضيعون، ليرى عنصر الضياع لاحقا به أينما اتجه خارج الغرفة خلف الباب وذلك يشي بضياع الأفق، ومن هنا نفهم لماذا رفض صاحبنا تقبيل ريتا على شفتيها مرّة أخرى، وكيف يعيد التجربة ثانية ما دام له عنب وذاكرة؟ وحين تتغابى ريتا فتتظاهر بأنها لا تفهم كلامه على العنب والذاكرة، يضطر لإجابتها إجابة أقرب إلى العبثية منها إلى الحقيقة حيث يقول لها:

لا شيء يا ريتا، أقلّد فارسا في أغنية

ولكنّه لا يستمر في عبثه طويلا ، فيواجهها بالحقيقة المرة ، حقيقة ، الفرق بين حلمها وحلمه ، حلم اليهودي الذي " يستّل سكّينا " ، وحلم الفلسطيني الذي " يودع الناي الوصايا " ، وهنا تكون الصّاعقة ، فتتظاهر مرّة أخرى بعدم الفهم :

لا أدرك المعنى، تقولُ،

ولا أنا، لغتي شظايا

كغياب امرأة عن المعنى،وتنتحر الخيولُ

في آخر الميدان

وتحاول ريتا ثانية أن تتجاهل ما يقوله صاحبها ، متظاهرةً بأنها غير معنية بأي شيء خارج علاقتهما فتعود في الصباح (وأظنه صباح تلك الليلة المشهودة) لتقشر التفاحة الأولى بعشر زنابق ، تلك التفاحة التي أغرت آدم فأخرجته من الجنة بعد أن عصى ربّه ورضخ للإغراء الشيطاني ، تعود التفّاحة لتمارس سلطَتها مرّة ثانية على آدم الثّاني ، فتعيد صورة الخطيئة الأولى ، وتنسيه ماضيه ، وتجعله ، كالميت ، جسما في الحياة بغير اسم . وتطلب منه أن يكفَّ عن قراءة الجريدة ، بحجّة أن الحرب ليست مهنتها ، وأن الطّبول هي الطّبول ، وأنها ما زالت " هي هي " ، " فهل أنت أنت " ؟ ويشاء شاعرنا ألا يجيب عن سؤالها ، فيقول :

أنا هو،

هو من رآك غزالة ترمي لآلئها عليه

هو من رأى شهواته تجري وراءك كالغدير

هو من رآنا تائهين توحّدا فوق السرير

وتباعدا كتحية الغرباء في الميناء، يأخذنا الرحيلُ

في ريحه ورقا ويرمينا أمام فنادق الغرباءِ

مثل رسائلٍ قرئت على عجلٍ،

أتاخذني معك؟

وإذن فإن الذي جمعهما ووحدهما هذا البعد الإنساني الذي يجمع بين تائهين ولكن سرعان ما يتباعدان ويفترقان كتحيّة الغرباء في الميناء. ولكنّها تصرّ على أن يأخذها الشّاعر إلى حيث تريده أن يأخذها، وليس إلى ماضي الشاعر، فلا تكاد تمهله، وقبل أن ينهي جملته السابقة تبادره إلى القول:

أتاخذني معك؟

إن تخلّص الشاعر من قوله: مثل (رسائل قرئت على عجل)، إلى قوله: (أتأخذني معك؟) (وهو كلامها) ليدّل على أنها لا تريد أن تعطيه فرصة للتأمل أو التفكير، تريد أن تكون خاتم قلبه الحافي، وتكون ثوبه في بلاده التي أنجبته والتي ستصرعه، وتكون تابوتا من النّعناع يحمل مصرعه، ويكون لها " حيّا وميتّا:

أتأخذني مَعَكْ؟

فأكون خاتم قلبك الحافي، أتأخذني مَعَكْ

فأكون ثوبك في بلاد أنجبتك... لتصرعكْ
وأكون تابوتا من النّعناع يحمل مصرعكْ
وتكون لي حيّاً وميتا،
ضاع يا ريتا الدليلُ
والحبُّ مثل الموت وعدٌ لا يُرَدُّ... ولا يزولْ.

ويتساءل المرء هنا: كيف يمكن أن يتحوّل الثوبُ، الذي يستر الإنسان ويحميه، من غطاء للستر إلى سبب للقتل؟ وكيف يتحوّل النعناعُ، بما هو رمز للحياة، ويتّصفُ بالنعومة والرِّقّة، إلى تابوت يحمل جثة المقتول؟ وباختصار كيف تتحوّل أشياء الحياة إلى رموز للموت؟ والجواب واضح: حينما يستسلم الفلسطيني إلى جلاّده (اليهودي)، وينسى ماضيه، وينسلخ من ذاكرته، وهذا مالم يقبله الشاعر، بعد أن حاولت معه ريتا أوّلا وثانيا وثالثا، وكان جواب الشاعر قاطعا حين سألته: (أأنت لي؟).

لكِ، لو تركْتِ البابَ مفتوحا على ماضيَّ لي
ماضٍ أراه الآن يولد من غيابك،
من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب، لي
ماضٍ أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة،
لي رغوة الصابون،

والعسل المملح ، والنّدى، والزنجبيلُ

وإذن فماضي الشاعر الفلسطيني(يولد) من (غياب) ريتا / اليهودية . ولاحظ إصرار الشاعر على تكرار (لي) ثلاث مرات بإزاء(لك) مرّة واحدة، الذي يدلّ على تمسّكه بموقفه .

ولكنها لا تعطيه جوابا وإنما تحاول أن تغرقه بسيل من العواطف ، فتردّد عليه سمفونية الحبّ التي بدأتها ، وتذكره بموقفها منه يوم تركت أمّها في المزامير القديمة تلعن الشاعر وأهله ، تذكره بتضحيتها من أجله ، فتقول :

إنّي ولدت لكي أحبّك

فرسا ترقّص غابة، وتشقّ في المرجان غيبك

وولدت سيّدة لسيّدها،،فخذني كي أصبّك

خمراً نهائيا لأشفى منك فيك، وهاتِ قلبك

إني ولدت لكي أحبّك

وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبك

ووجدت حراس المدينة يطعمون النّار حبّك

وأنا ولدت لكي أحبك.

إن تكرار هذه الجمل الشعرية بمستوياتها التعبيرية المختلفة التي تبرز فيها حبّها للشاعر حتى تغرّقه في حالة عاطفية تنسيه ما بينهما من مسافات ، لم تفلح

في إعادة الشاعر إلى حاضرها وإلغاء ماضيه، فيعود ليكرر أغنية الارتباط بالأرض والبحر والبيت، وخبز أمّه وسوسن الوديان، حتى إنه يتمسّك بالحجر الذي كان يجلس فوقه يراقب مشهد الموج المسافر، يقول:

ريتا تكسّر جوز أيامي، فتتسع الحقولُ

فهل تكسّر الجوز هنا للوصول إلى اللب، أم ليسيل ماء الجوز؟ أيّا ما يكون الأمر، فإن محاولة تكسير الجوز تجعل الحقول تتسع أكثر، والمسافة بينهما تزداد بونا، فيحاول أن يرسم لوطنه صورة رومانسيّة فيها الدّفء والمحبّة والحميميّة:

لي هذه الأرض الصغيرة غرفةٌ في شارعٍ
في الطابقِ الأرضي من مبنى على جبلٍ
يطلُّ على هواء البحر. لي قمرٌ نبيذيٌّ، ولي حجرٌ صقيلُ
لي حصّةٌ من مشهد الموج المسافر في الغيوم، وحصّةٌ
من سفر تكوين البداية، حصّة من سفر أيّوب، ومن عيد الحصاد، وحصّة مما ملكت، وحصّة من خبز أمي،
لي حصّة من سوسن الوديان في أشعار عشّاق قدامى،
لي حصّة من حكمة العشّاق: يعشق وجه قاتله القتيل،

فأية حكمة تلك التي ورثها عن أجداده القدامى؟ إنه يستحضر الشعراء العذريين تماما، حيث يعشق القتيل وجه قاتله، ولكنّه يدرك تماما أن القتيل قد يرضى، ولكن القاتل لا يرضى! وهنا يرتدّ إلى الماضي مرّة ثانية، وثالثة،

ورابعة، فالماضي وحده الذي يحميه من الانزلاق. يطلب منها أن تعبر النهر، النّهر بما هو فاصل بين مساحتين من الأرض متّصلتين(صلبتين)، يطلب منها أن تنزل في منتصف الطريق، لكي يمتحن فيها إنسانيتها، لم يطلب منها أن تتخلّى عن أهلها كبشر، وإنّما يريد أن يجد حلاً وسطا، لأنّه يرى أنّ ثمّة إمكانية لهذا الالتقاء بالطريقة العادلة والمنصفة، الطريقة التي يفهمها صاحب الحق، وليس بالطريقة التي يفهمها مغتصب الحقّ، وسارق الأرض، يطلب منها أن تكشف عن إنسانيّتها كما كشف هو عن إنسانيّته، وهو المسلوبة أرضه، يطلب منها أن يلتقيا في منتصف الطّريق، وهو ما زال يسيل دما، وذاكرة يسيل، وأنّ الحرّاس من أهلها لم يتركوا له باباً واحداً للدّخول إلى وطنه:

لو تعبرينَ النّهر، يا ريتا

وأين النّهرُ؟ قالت...

قلت فيك وفيَّ نهرُ واحدٌ،

وأنا أسيلُ دما، وذاكرةً أسيلُ

لم يترك الحرّاسُ لي باباً لأدخل، فاتكأت على الأفق

ونظرتُ تحتَ،

نظرت فوقَ

نظرت حولَ،

فلم أجِدْ

أفقا لأنظر، لم أجِدْ في الضّوْء إلاّ نظرتي

ترتدّ نحوي، قلت: عُودي مَرّةً أخرى إليَّ فقد أرى

أحدا يحاول أن يرى أفقا يرمّمه رسولُ

برسالةٍ من لفظتين صغيرتين: أنا، وأنت

فرحٌ صغيرٌ في سرير ضيقٍ... فرحٌ ضنيلُ.

وإذن لم يبق في قوس شاعرنا منزع، فقد ملَّ حياة المنافي في الشّتات، وهو كالمنبوذ ينظر (فوق) فلا يرى غير محنة، وينظر (تحت) فلا يرى غير حسرة، وينظر (حول) فلا يجد إلاّ الشقاء الزاحف عليه كالجيش اللهام. ولكنّه ومع كلّ هذه الجروح النازفة منه، يحاول أن يتقاوى وأن يمدّ يده لها، وأن ينتظر مجيء رسول يصلح ما أفسد أهلها، ويؤمن برسالة من لفظتين صغيرتين: (أنا، وأنت). وهذا هو الأمل الوحيد الصغير الذي يعيش عليه الشاعر، (فرحٌ صغير في سرير ضيق)، لعلّه فرح محمود بريتا لو هيّئ لهما أن يجتمعا في هذا المكان الصّغير على هذه الأرض الصغيرة. إنه يتعاطف معها إنسانيّا على الرغم من كونها رمزاً لمغتصب حقوقه وأرضه، يتعاطف معها لأنهما يلتقيان في غربتهما (مع الفرق بينهما)، فقد سُلخت عن أمها وأُخرجت لتربّي نهدها بفم الحبيب(وهذه إشارة إلى أن اليهود هم الذين اقتلعوها طفلة لكي يوظفوها في خدمة أهدافهم وأغراضهم، وأن أمرها ليس بيدها). بيد أن إحساسه الإنساني بها لا ينسيه قضيّته، وإنّما يجعله يدرك ريتا على حقيقتها إنسانة ظالمة، مظلومة. وما دام الأمر ليس بيدها، وما دامت لا تشعر بأن الأرض الفلسطينية جزء من نبضها، كما هي جزء من نبض صاحبها، فإنّ من المنطقي جدّا أن تظلّ تغنّي لبريد غربتها

الشمالي البعيد، وتحلم بالعودة إلى أمّها الوحيدة قرب البحيرة، بعد أن أيقنت أن لقاء البحيرة بالنخيل بما هما رمزان لحضارتين مختلفتين أمر غير ممكن، وتصل إلى النتيجة الحتميّة والمنطقيّة وهي تدور حول نفسها:

لا أرض للجسدين في جسدٍ، ولا منفى لمنفى

في هذه الغرف الصغيرة، والخروجُ هو الدخولُ

عبثاً نغنّي بين هاويتين، فلنرحل، ليتضح السبيلُ

لا أستطيعُ، ولا أنا، كانت تقولُ ولا تقولُ

وإذن فقد بدأت تستشعر المنفى في داخلها، ولا تريد أن تكرّر المنفى، مرّة ثانية في مكان لا تشعر أنّه جزء منها، ليس لها فيه ماض و لا ذكريات، ومن هنا استوى عندها الدّخول والخروج مثلما استوى القول واللاقول، فما كان إلا أن أجهشت بالبكاء، وكسرت الحلم الجميل على حديد (النافذة) بما هي حدٌّ فاصل بين الدّاخل والخارج، بين الحلم والواقع، بين العاطفة والعقل. وأخيرا استسلمت بعد أن أيقنت أن في حياة صاحبها محمود امرأة أخرى، امرأة أحلى، وأقدس، وأغلى، امرأة اسمها فلسطين، حفرها محمود في قلبه، ونقش لعينيها شعراً برموش عينيه وذوب قلبه، منذ قال:

عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها[٢٨]

استسلمت ريتا، فوضعت مسدّسها الصغير على مسوّدة القصيدة، بما هي موقف فكري وجمالي وحضاري وإنساني، لتسلم المبيّضة، وتأتي نقيّةً، فتفضح السّرَّ، وتكشف عن القبح والزّيف في العلاقة، وكأنهما اقترفا إثما جللاً بحق نفسيهما، ولكنّهما كشفا الحقيقة المُرَّة، حقيقة الحلم الصّهيوني الذي لا يمكن أن يتحقق بلقاء اليهوديّ والفلسطينيّ، على أرض الثاني وفي بيته، دونما اعتبار لحقوقه ومشاعره وإنسانيّته.

وهنا ينسحق كلّ ما هو إنساني وبريء(داخلي) تحت ضغط (الخارج)، وترجح كفّة الثاني على الأوّل، لتتحوّل ريتا من كونها امرأة جميلة أحبّها إنسان وأحبّته إلى رمز (بمفهوم السيميائي بيرس)، ومن ثمّ يتحوّل الرّمز إلى علاقة أيقونية (الصّور الشّعريّة)، بعد أن يكفَّ عن اعتباطيته على مستوى التّشكيل المُنجز للخطاب الشّعريّ"[٢٩].

وهكذا يتقاطع الحلمان: حلم ريتا في أن تمتلك محموداً على طريقتها، وحلم محمود الإنسان في أن يعود النّاس أمّةً واحدةً كما كانوا وهم في رحم الغيب في صلب آدم. ولتتجسد لنا المفارقة:

المغْتصَبُ(بفتح الصاد) يقدّم تنازلات للمغتصِب (بكسر الصاد) من أجل أن يلتقيا في منتصف الطّريق، ولكن الثّاني يصرُّ على حرمان الأوّل من حقوقه كلّها، ويريد أن يجرِّده من ماضيه وإنسانيّته، فأيّةُ معادلة تلك؟!؟!

حضور الغياب:

أما وقد أُحضرَ الغائب، فإن لنا كلمة نختم بها هذه الدّراسة. أقول: لو كان نصّ درويش واضحا في مبناه ومعناه، دون أن يحمل هذا التّحدّي القرائي، لبات كلاما عاديّا غير قادر على إثارة ما أثاره فينا، أما وأنه قد أخفى وراءه معاني غير مباشرة، فذلك أعجب لغيابه، وأدعى لمحاولة إحضاره، فيكون إحضار النّصّ الغائب ذا قيمة خاصّة للنّصّ الحاضر، قيمة تفوق الحضور، وإن اعتمدت عليه، حيث يصير الغياب جزءا جوهريّا في جسم النّصّ، وفي تكوين دلالاته وتأثيراته، من حيث يصبح النّصُّ إشارةً حرّةً غير مقيّدة، فتنشأ الاجتهادات القرائية على وفق الاستجابات الثّقافيّة والمعرفيّة والذّوقيّة[٣٠].

وتبقى القصيدة بعد هذا وذاك مفتوحة على تأويلات شتّى، تطرح أسئلة، وتقيم حوارات، وتفتح الآفاق واسعة، أمام تساؤل العقل المتوثّب: فهل كانت ريتا معادلا موضوعيا أو فنيا للحلم اليهودي في إسكات الفلسطيني، ومحاولة مسح ذاكرته لينسى الماضي؟ وإذا كانت كذلك، فهل هي معادل موضوعي مطابق تماما للمغتصب، أم أنها تلتقي معه في شيء وتفترق عنه في شيء؟ هل كانت ريتا قناعا حمّله الشاعر ما أراد قوله؟ وهل أراد درويش أن يوحي بأنّ اليهود هم الذين رتّبوا أمور " البيت الفلسطيني "، دون أن يكون للفلسطيني دورٌ في ذلك؟ وهل... وهل... وهل....؟

لقد ظهرت ريتا في صور مختلفة وأحيانا متناقضة في القصيدة: فمرّة كانت تظهر متعاطفة مع بطل القصيدة ومضحيّة من أجله، وأحيانا كانت تظهر وكأنّ حلمها يتقاطع مع حلمه.

إنّ هذا التّناقض الذي ظهرت فيه ريتا ناتج في مستواه الأول عن الوظيفة الشّعريّة للغة ، فليس شرطا أن يتوافر للغة الانفعاليّة، كما هو الأمر في اللغة العلميّة، التنظيم المنطقي أو ما نسميه ملاءمة دلالة المطابقة، لأن ذلك يشكّل عقبة في طريق الإبداع والشعريّة. ومن هنا ، فقد ينتقل الدّال بالمدلول من مستوى دلالة المطابقة إلى مستوى دلالة الإيحاء، وهذا الانتقال يتحقّق، وفق جان كوهن، بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، من أجل العثور عليه في المستوى الثاني، أي مستوى الشعريّة[٣١].

أما في المستوى الآخر فهو ناتج عن هذه العلاقة الضديّة ليس بين رجل وامرأة فحسب، ولا بين محمود وريتا ، بوصفهما رمزين ، وإنما بين الفلسطيني واليهودي. وهنا تتمحور العلاقة بين قطبين متناقضين : ريتا تحمل بذور العداوة من زاوية ولكنّها من زاوية أخرى تمثل حالة إغراء دائم ورمزها التّفاحة التي أكلها آدم عاصيًا أمر ربّه، وهنا نجد أنفسنا بإزاء مجموعة من الثنائيات الضديّة :

آدم	حوّاء
الجنة	الأرض
لرّوح	الجسد
العقل	العاطفة

ويمثّل هذه الثّنائيّات الفلسطينيّ واليهوديّ، فهل يطيع آدم حوّاء بما ترمز إليه، فيأكل التفاحة ليخرج على تحذير الله وينزل إلى الأرض بدلا من بقائه في

الجنّة؟ وهل يطيع الفلسطينيّ اليهوديّ ويرضخ لمتطلباته وينسى حقّه؟ وهل يرضخ هذا الفلسطينيّ ، بما هو من آدم ، لمتطلبات جسده ،أم يسمو إلى معارج روحه؟ وهل يحكم عقله فينجو من الشرك ،أم يحكم عاطفته فيقع في الشرك ثانية ؟ هذا هو الصراع الذي تجسّده قصيدة "شتاء ريتا الطويل" .

وبعد ، فمهما تكن ريتا ، ومهما تكن مهمّتها ، سواء ألقيته صدفة ، أم أُلقيت في طريقه ، فإن محمودا نظر إليها من منظور إنساني ، لكنه لم يستسلم لها ، ولم يتخلّ عن ماضيه ، ورفض كلّ العروض لتظل ذاكرته الجمعية تسيل أسى ، و دما ، فيزداد شعورا بهويّته ووطنيّته ، وبلده التي اختلطت بدمه وأنفاسه .

ومثلما رفض تناول التفّاحة من بين يدي ريتا ، حتى لا يخرج من تلك الجنة التي أُخرج منها آدم ، فقد رفض كلّ البدائل والعروض ، فرحل إلى ماضيه وصَوْبَ نخيله ، مثلما رحلت ريتا نحو ماضيها وصَوْبَ بحيرتها الشمالية .

هوامش وتعليقات الفصل الثاني:

(١) انظر: عبدالله رضوان، النوذج وقضايا أخرى ، منشورات رابطة الكتاب الأردنييّن، ١٩٨٣، ص٤٧.

(٢) انظر: عاطف القاضي، علم الدلالة عند العرب (السيمياء)، مجلّة الفكر العربي المعاصر، العدد ١٨-١٩، شباط - آذار، ١٩٨٢م،ص١٢٧ .

(٣) التهانوي ، محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، مراجعة أمين الخولي، القاهرة، المؤسسه المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣،ج٢ ،ص٢٨٤.

(٤) يختلف المترجمون في ترجمة(Signs) ، فمنهم من يترجمها بـ"الإشارات" كما يفعل عبد الله الغذامي في الخطيئة والتكفير، ص٢٩، وعنه نقلنا النص. في حين يفضل أحمد نعيم الكراعين مترجم كتاب سوسير" فصول في علم اللغة العام" ترجمتها بـ(العلامات).

انظر : دي سوسير ، فصول في علم اللغة العام، ترجمه من الفرنسية إلى الأنجليزية واد باسكين، وترجمه إلى العربية أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٢، ص ص ١٢٣- ١٢٤.

(٥) دي سوسير، فصول في علم اللغة العام، ص ص ١٢١-١٢٤.

ويمكن في هذا السياق الإشارة إلى تعريف أبي حامد الغزالي حيث عرّف الاسم والفعل بقوله:" صوتٌ دالٌ بتواطؤ".

(أبو حامد الغزالي، معيار العلم ، ت: سليمان دنيا، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦١،ص ٧٩).

(٦) روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبّود، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص٢٦.وعبد الرحمن أيّوب، " ملاحظات حول دروس في علم اللغة العام" لفرديناند دي سوسير ، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطقيا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، القاهرة، دار الياس العصرية، ١٩٦٨م، ص٧٠.

(٧) بيرجيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ترجمة منذر عيّاشي، دمشق، دار طلاس ،١٩٨٨، ص ص ١٠-١٢.

(٨) فاضل ثامر ، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي- بيروت ، ١٩٩٤، ص ١٩.

(٩) محمد عزّام، الأسلوبية منهجا نقديًا، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٩، ص ص١٥-١٦.

(١٠) Scholes,R: Semiotics and Interpretation,Yale university Press, ,New Haven, 1974,p.147

(١١) Barthes,R: Elements of Semiology , (tran. by A. lavers and C. Smith) Hill and wang, New York, 1983,p.58.)

(١٢) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحيه قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر، جدّة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م، ص ٤٦.

(١٣) انظر مايكل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبوري غزول ، من كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، ص ص ٢١٧- ٢١٨.

(١٤) الغزالي، معيار العلم، ص ٧٥.

(١٥) الخطيئة والتكفير ، ص ص ٤٤- ٤٥.

(١٦) التفكير البلاغي عندالعرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس مشروع قراءة، منشورات كلية الآداب بمنوبة ، ط٢ ، ١٩٩٤، ص ٥٠٠ .

(١٧) جدليّة الخفاء والتجلّي دراسات بنيوية في الشعر ، بيروت، دار العلم للملايين ، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٢، وانظر دراسته التي نال عليها درجة الدكتوراة بعنوان:

"AL- Jurjanis Theory Of Poetic Imagery (London, 1979).

(١٨) أسرار البلاغة ، تحقيق هـ- ريتر، بيروت ، دار المسيرة، ١٩٧٩م، ص ٣٤٧.

(١٩) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي ، ط٢، ١٩٨١من ص١٨.

(٢٠) انظر: أحمد الزعبي، " النص الغائب دراسة في جدليّة العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب»، مجلّة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات ، م١٢، ع١، ١٩٩٤م، ص ٢٢٥.

(٢١) هذه قصيدة من ديوانه " أحد عشر كوكبا ، الذي صدرت طبعته الأولى عام (١٩٩٢) عن دار الجديد في بيروت.

(٢٢) انظر : عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ص ٥٧.

(٢٣) أشير إلى قصيدة محمود درويش الشهيرة بعنوان " ريتا والبندقية" من ديوانه " آخر الليل نهار" ، الصادر عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع (دمشق)، ١٩٦٨، ص ص ٤٥-٤٨. وقد كان تصوّر محمود درويش ، كما يتضح من القصيدة، أن الذي يمنع لقاء الفلسطيني مع اليهودي هو تلك البندقية، حيث يقول فيها:

(بين ريتا وعيوني .. بندقيّة

والذي يعرف ريتا، ينحني

ويصلّي

لإله في العيون العسليّة!

وأنا أذكر ريتا

مثلما يذكر عصفور غديرهْ

آهِ ..ريتا

بيننا مليون عصفور وصورهْ

ومواعيد كثيرهْ

أطلقت نارا عليها.. بندقيّة)

وثمة قصائد أخرى لمحمود درويش يذكر فيها ريتا بل ويعنون بعض قصائده باسمها مثل قصيدته (ريتا أحبيني).

(٢٤) وهي قصيدة تلي قصيدة(ريتا والبندقية)، ص ص ٤٩-٥٦ من ديوان " آخر الليل ..نهار"، وقد درسها ونقدها وحللها غير واحد ومنهم الدكتور عبد الرحمن ياغي، ورأى في ذلك الجندي بعض ما رأيناه نحن في ريتا.
(انظر: عبد الرحمن ياغي، مقدمة في دراسة الأدب الحديث، عمان دائرة الثقافة والفنون، ١٩٧٦، ص ص ١٢١-١٤٤).
× المعانم جمع معنم، وهو وحدة دلالية صغيرة ليس له دلالة في حد ذاته، وإنما يكتسب دلالته من العلاقة القائمة بينه وبين وحدات معنميّة أخرى.

(٢٥) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّردي نظريّة قريماس ، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٧٨-٨٨.

(٢٦) أشير إلى قول درويش في قصيدته " عاشق من فلسطين"في ديوانه المسمّى "عاشق من فلسطين" حيث يقول: (وأكتب في مفكرتي: أحب البرتقال وأكره الميناء!)

(٢٧) من قصيدة لمحمود درويش بعنوان " مطار أثينا" من ديوانه " حصار لمدائح البحر" عمان، الدار العربيّة للنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص ٢١٨.

(٢٨) من قصيدته " عاشق من فلسطين".

(٢٩) انظر : فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص٢٩.

(٣٠) انظر عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ص ٩٨-٩٩.

(٣١) انظر : بنية اللغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب ، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦، ص ص ٢٠٦-٢٠٧.

الفصل الثالث

جدلية الزمن: قراءة في قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي "يا هواي عليك يا محمد"



بسطة نظريّة

كثيراً ما يتساءل المرء حين يقف أمام قصيدة مندهشاً مبهوراً: أيعود إعجابه بتلك القصيدة وما تحققه من دهشة إلى الموضوع الذي تطرحه، أي إلى مضمونها، أم إلى صورها ووزنها وإيقاعها، أم إلى لغتها، أم إلى كل هذه العناصر مجتمعة متآلفة. لقد اختلف النقاد والدارسون في تعليل سبب إعجابنا بقصيدة ما دون أخرى، حتى بات من المستحيل تحكيم قواعد عامة يمكن تطبيقها على كل قصيدة، لتقول لنا تلك القواعد إن جمال هذه القصيدة أو تلك يعود إلى مجموعة من عناصر الشكل، أو إلى ما اصطلح عليه بالمضمون. إن كل قصيدة لها مفتاحها الخاص، وهي تطرح طريقة دراستها ونقدها. في هذه الدراسة أحاول أن أفيد من فكرين مستقلين نظرياً ولكنهما مندغمان تطبيقاً:

الأول: الفكر الجمالي المعاصر

الثاني: التطبيق النقدي.

بيد أني لن أسرف في الحديث عن الفكر الأول إلّا بمقدار ما يفيد في إضاءة النص الفني المدروس وتعميق النظرة في بنيته الداخلية.

وسأقوم في القسم الأول من قراءتي بإضاءة الملامح العامة لفهم كولردج Coleridge للإبداع الفني مستلهماً وممهداً لتأسيس منهج في دراسة القصيدة.

حاول كولردج[1] أن يتعرف على الصفات التي يمكن أن تعد من الإرهاصات الأولية للقدرة الشعرية الحقة، أو من العلامات المميزة لها، فتكون من دلائل العبقرية الخلاقة. وبعد قراءات طويلة وغوص في فلسفة كل من «كانت» Kant وبخاصة تفرقته بين العقل والفهم المنطقي، ونظرته إلى الخيال باعتباره وسيطاً بين معطيات الحس وصور الفهم المنطقي المجرد[2]،

وشلنج Shelling الذي خلع على الخيال وظيفة التوفيق بين المتناقضات[٣]، خرج بتعريف للخيال يمثل تحولاً في تاريخ الفكر الأوروبي من موقف سيكولوجي مادي الي يعتمد على العقل وحده، إلى موقف حيوي روحي يؤكد الحدس والمزج التام بين العقل والعاطفة، إن لم يكن تغليب العاطفة على العقل. ورأى أن الخيال نوعان:

الخيال الأولي، وهو القوة الحيوية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. **والخيال الثانوي**، وهو صدى للخيال الأولي، إلا أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه إلى حد ما الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة، وفي طريقة نشاطه. إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد. وبوساطة الخيال الثانوي تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فتحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر. ويرى أن أقرب مثل لهذه العاطفة يظهر في مسرحية «الملك لير» لشكسبير. ففي تلك المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاته[٤]. والمبدع الحق هو ذلك الشخص الذي يتميز بنشاط خياله الشعري وهو الذي يحطم السدف التي خلقتها العادة، ويهدم جميع الارتباطات التي ارتبطت بالموضوع في أذهان الناس، فيضفي عليه من روحه وعاطفته ونفسه، بحيث يكسبه معنى جديداً، ويضعه في علاقات لم توجد من قبل[٥].

وقد نتج عن هذا الفهم الجديد للخيال قضايا في غاية الأهمية للنقد الأدبي لعل من أهمها: أنه لم يعد الشعر الحق صورة طبق الأصل للعالم الخارجي أو

للموضوع الذي يتحدث عنه، وإنما لا بد للشاعر من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد. وبذا يكون العالم الخارجي بمثابة المادة الخام التي لا بد من صهرها وإضفاء الشكل المعين عليها الذي تمليه رؤية الشاعر للوجود، وبالتالي تحويل الواقعي المادي إلى مثالي روحي[٦]. ومن هنا لا يجوز للناقد أن يحكم على الصورة الشعرية في القصيدة تبعاً لصدقها، أي لمطابقتها للواقع، وإنما يكون معيار الصورة الشعرية هو ما فيها من حياة مصدرها روح الشاعر.

يقول كولردج:

«ليست الصور وحدها، مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق. وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولّدتها عاطفة سائدة، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، أو أخيراً حين يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»[٧].

وبما نتج عن هذا الفهم، أيضاً، فكرة اتحاد الشكل والمضمون اتحاداً تاماً بحيث يصعب الفصل بينهما، فليس الشكل إلا المظهر الخارجي للمضمون، كما اعتُبر الوزن والموسيقى من العناصر الجوهرية المكونة للقصيدة، وليس ضمن العوامل الشكلية البحتة[٨] وبهذا فإن كل ما بداخل العمل الفني من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله العمل الفني، وأن يصير جزءاً من هذا الكل المتناغم، ليأخذ مكانه من الصورة، فيلتحم الفكر بالصورة وبالإحساس الموسيقي.

قراءة أولى:

في هذه القصيدة يحرض أحمد عبد المعطي حجازي[٩] أخاه محمداً، الذي حارب في سيناء عام سبعة وستين وتسعمائة وألف، على القتال مستحضراً أغنية شعبية كانت تغنيها له أمه وهو طفل صغير[١٠]. وتبدأ القصيدة بجملة شعرية تقوم على أسلوب الشرط، لأن الشاعر قالها وهو لا يعرف مصير أخيه إذا كان حياً أم ميتاً:

إن كنت سليماً حتى الآن

فاضرب!

ثم تتوالى طلبات الشاعر، بعد هذه الفاتحة الشعرية، من خلال أفعال الأمر، فيطلب إلى أخيه محمد أن ينفض عن قلبه دهشته، وأن يتخلص من براءته فيخوض النيران ويضرب بكل ما أوتي من قوة. وفي زحمة الأوامر المشددة التي يركز فيها على الفعل، يستحضر الشاعر علاقته الإنسانية بأخيه محمد عندما كان صغيراً؛ فقد كان أقرب إخوته إلى قلبه، وصديقه ورفيق طريقه، وقد ظلاّ أخوين يعيشان طفولتهما بكل براءة حتى فاجأهما القدر بوفاة أبيهما، فصارا طفلين وأبوين في آن واحد. وإذن فقد حرما من طفولتهما في سن مبكرة، وكان عليهما أن يحملا مسؤوليات أكبر منهما بكثير. وينتقل الشاعر، بحسه الإنساني الرفيع، إلى تفاصيل صغيرة ودقيقة في علاقتهما، فقد كبرا في غير وقتهما، إذ كان ينبغي لهما أن يعملا ليل نهار حتى يحققا شروط الحياة العادية. فكانا يلتقيان بعد سعي مرير من أجل لقمة العيش وبكل منهما شوق كبير للآخر. فما إنْ يلتقيا حتى يستسلما لبكاء عذب مقهور يغسلهما من آثام رجولتهما المثقلة بغير أوان، ويعيد

إليهما بعض ذكريات طفولتهما الزاهية المبتورة. وفي ذلك الوقت كان محمد طفلاً يلقى عالمه بطهارة ونقاء سريرة، أحلامه بسيطة، وأمنياته أن يصبح هذا العالم بيتاً مأهولاً بالمحبة والخير لا يعرف الكذب ولا التضليل. إلا أن هذا العالم الذي يتمناه محمد غير موجود في الواقع، وما كان له أن يوجد إلا في «جمهورية أفلاطون».

إن العالم الحقيقي، كما يراه الشاعر، يموج بالإثم والشر، بالعجزة والجهلة، بالمقتولين وبالقتلة، ومن هنا كان لا بد لمحمد وأخيه من أن يسايرا هذا العالم وأن يغرقا في دناءته حتى يحفظا رمق العيش الباقي لهما بعد وفاة والدهما.

ويشاء القدر أن يحارب محمد في سيناء عام سبعة وستين وتسعمائة وألف ليبزغ من بين المظلومين من يرفع سلاح الحق، فما كان من الشاعر إلا أن اقتنص الفرصة فطلب إلى أخيه أن يرفع سلاح الحق، وأن يدافع عن هذا الحق المغتصب، ويخلِّص الصدق المضطهد المتمثل في محمد نفسه وفي طبقته الاجتماعية، مما علق به من أوزار. ولكن كيف يمكن أن يولد من رحم الضعف قوة؟!

إن الشاعر المبدع وحده هو القادر حقاً على أن يخلق من رحم الضعف قوة تدفع الظلم وترفع راية الحق. فمع أن محمداً أجمل ما أعطى الحب العاجز ما بين الرغبة والحرمان (وهذه إشارة ذكية إلى أنه ولد لأبوين كانا في سن كبيرة)، وعلى أنه كان طفلاً عادياً يعشق السهر والغناء، أحلامه بسيطة، إلا أن الحرب التي فُرِضَتْ عليه دون أن يخطط لها قد جعلت منه رجلاً وأي رجل. لقد كبر محمد

مرتين: مرة عندما توفي والده وتركه صغيراً ليعتمد على نفسه ويحمل على كاهله الغض أثقال السنين، ومرة عندما فوجيء بالحرب، وبين المرتين كبر سنوات كثيرات، وكأن عمر الإنسان الحقيقي يقاس بالتجارب لا بالسنوات، وهذا حق. لقد استطاع الشاعر أن يدلف إلى أصغر التفاصيل الإنسانية البريئة في حياة أخيه محمد ليوظفها توظيفاً دقيقاً في بناء قصيدته، فيصوره كيف كان في الأسرة في صبح العيد، في الليل الممتد السهران، كيف كان يحلم بيوم هادىء يتعرف فيه إلى صديق حميم يبثه أحزانه، أو صديقة يسرّي عنها أحزانها. . وفي خضم هذا الحلم بين الوعي واللاوعي:

فإذا بالغارة والعدوان

إنها الحرب الظالمة التي لم يفكر فيها يوماً قط. فما على الشاعر إذن إلا أن يستحلفه بكل صور البؤس التي عاشها، وبكل صور الجمال التي حلم في تحقيقها ولما تتحققْ، بأن يضرب بكل قوة، وأن يقاتل الأعداء بكل شجاعة، وأن يفصح عن كل القهر الذي عاناه، وأن يستجمع كل أحزانه في هذه اللحظة لتكون الضربة موجعة وشافية للغليل. يستحلف الشاعر أخاه محمداً بكل شيء يذكره بقهرهما وذلهما: بأخوتهما، بطفولتهما المظلومة، بأبيهما المحتضر الأشيب، بتشردهما بين الطرق المسدودة والأفكار المحمومة، بتغربهما في المدن المتوحشة القذرة[11]، حيث كانا يفقدان بعضاً من براءتهما المتمثلة في قريتهما. ولا ينسى الشاعر أن يذكّره، بين كل مقطع وآخر، بأغنية أمه الريفية التي كانت تدلله بها عندما كان طفلاً غضبان جميلاً:

اضرب!

بتغربنا في المدن المتوحشة القذرهْ

نفقد فيها قريتنا وبراءتنا

حتى نتلاقى، فنحس بسوأتنا

ونواريها، بعيون خجلى معتذرهْ!

اضرب!

بوداعك إيانا، أمي وأنا تحت الشجرهْ

آخر ما في ذاكرتي عنك

الخوذة وثياب الحرب الصفراء

والوجه المستشهد!

"يا هواي عليك يا محمد!

يا هواي عليك يا محمد!"

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القراءة الثانية:

تقوم بنية هذه القصيدة على علاقة جدلية بين زمانين: ماض، يتمثل في رغبة بطلها محمد بأن يعيش حياته بسلام بكل ما تحمل هذه الرغبة من أبعاد إنسانية. وهذا الزمان، على أنه يخص محمداً وأخاه وأهله، إلا أنه يشير إلى طبقتهم الاجتماعية. وحاضر؛ يتمثل في هذه الحرب الطارئة الظالمة التي فرضت على محمد ولما يفكر فيها لحظة واحدة، ولكنها داهمته لتسرقه من بين أحلامه ولتأخذه ممن أحبهم، وليظل آخر ما في ذاكرة أهله عنه:

الخوذة وثياب الحرب الصفراء

والوجه المستشهد!

وبين هذين الزمانين تجلّت العملية الإبداعية بكامل تفاصيلها وأبعادها الفنية. تبدأ القصيدة في الزمان الحاضر بفعل الأمر (اضرب) الذي جاء بنبرة حادة وآمرة فيها قوة وإصرار على مواجهة اللحظة الحاضرة ومجابهتها مجابهة قوية، ليركز على الفعل؛ فعل الفرد نفسه بعدما تكشف واقع الهزيمة سنة سبع وستين وتسعمائة وألف، من خلال هذا الموقف الإيجابي المتمثل في هذه الصرخة الغاضبة، وهذه الدعوة إلى المقاومة، التي أطلقها وكأنها البركان الثائر بقوله:

إن كنت سليماً حتى الآن

فاضرب!

والشاعر لم يقف موقفاً سلبياً، ولم تكن دعوته دعوة انكفاء أو انعزال، وليس فيها شعور بالاستلاب أو فقدان الدور أو اليأس، ومن هنا كان فعل الأمر (اضرب) هو مفتاح القصيدة وهو خاتمتها. وجاءت القصيدة محاولة للوصول إلى طموح الفعل -الموقف؛ متمثلاً في الدعوة إلى المقاومة، من خلال الفعل- الكلمة؛ متمثلاً في فعل الأمر (اضرب):

اضرب ياذا القلب النشوان

والوجه المتعبْ

ثم تتوالى أفعال الأمر وكأنها زخات رصاص لا تتوقف مسايرة نفسية الشاعر القلقة على هذا النحو:

انفض عن قلبك دهشته الأولى

وبراءته المستهولة الإنسان الغولا

وخض النيران

وفي زحمة هذه الأوامر الصارمة التي يصدرها الشاعر لأخيه يتسلسل الزمن الماضي ليتسلل معه ذلك الخيط الإنساني الرفيع إلى القصيدة مبيناً علاقة الشاعر بأخيه، وعلاقة أخيه بأهله، وبخاصة أمه التي كانت تهدهد له بأغنيتها الشعبية، فيأتي المقطع الأخير من هذه الأغنية على شكل لازمة يكررها الشاعر ليعزف على أوتار القصيدة نغماً إنسانياً بسيطاً فيعطي بطلها بعداً إنسانياً وليس بطولياً خارقاً، حين يقول بعد نهاية كل مقطع:

"يا هواي عليك يا محمد

يا هواي عليك!"

وتظهر أهمية فعل الأمر (اضرب) وضرورته في هذا البناء الشعري المتماسك ليس على أنه موجه لمحمد وحده، وإنما لكل مقاتل على الجبهة، ولكل مظلوم أو مقهور.

ثم يتكرر فعل الأمر في القصيدة بإيقاع حاد ورتوبة ذات مستويات تعبيرية متغيرة، ولكنها تزداد قوة وإصراراً على مواجهة الحاضر ودرء خطره على هذا النحو: **(اضرب، انفض، خض)**.

ولكننا نفاجأ بقطع هذه الرتوبة في جملة اسمية عناصرها: المبتدأ والخبر، ليبدأ الزمان الثاني (الماضي) بحديث خاص عن بعض التفاصيل اليومية في حياتهما الخاصة مُضْفياً على شخصية البطل بعداً إنسانياً ومؤكداً رغبته في الدفاع عن تلك اللحظات الجميلة:

ومحمدُ أقربُ إخوتيَ لقلبي

وصديقي

ورفيقُ طريقي

كنا أخوينِ

فأصبحنا من بعد وفاةِ أبينا

طفلينِ وأبوين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويستمر الشاعر في العزف على الوتر الإنساني في علاقتهما، فيصور طهارة محمد وبراءته في عالم مسكون بالكذب والخبث:

ومحمد أذكره طفلاً غضبانَ جميلاً

طفلا يلقى عالمه بطهارة قلب ملتهب

يسأله أن يصبح بيتا مأهولا

أفقا مغسولا

يسألنا ألا ننساه

ألاّ نلقاه بوجه متقلبْ

يسألنا ألاّ نكذب!

وبإزاء طهر محمد وبراءته يرى الشاعر عالماً مسكوناً بالعجز والجهل، غارقاً في الكذب والتضليل، مليئاً بالمقتولين والقتلة، يفرض عليهما أن يغرقا في جزء من هذا العالم حتى يعيشا وتستمر حياتها:

في هذا العالم يا ولدي

في السوق المائج بالعجزة والجهلهْ

بالمقتولين وبالقتلهْ

نغرق في الكذب وفي التضليل

كي نحفظ مما بقي لنا هذا الرمقا

فكأني بالشاعر يفقدُ الأمل في كل ما حوله ومن حوله إلا من أخيه البريء الذي لم يكن ليرضى عن هذا العالم. وإذن فهو وحده القادر على أن يحارب من أجل الحق، وأن يحمي ذلك الحق المغتصب. لقد عرف الشاعر أن أنسب من يقوم بهذه المهمة؛ مهمة الدفاع عن المظلومين هو الإنسان الذي اكتوى بنار الظلم، وأن أولى من يدافع عن الاضطهاد هو الصدق المضطهد المتمثل في محمد نفسه. ومن هنا نفهم لماذا ركز الشاعر على هذه التفاصيل الإنسانية، وما أهميتها في بناء القصيدة. فمحمد إنسان عادي جداً وليس بطلاً «كلاسيكياً» خارقاً في شجاعته وقوته. إنه إنسان بكل ما تحمل الكلمة من معنى. لقد ولد لأبوين كبيرين في السن فكان أجمل ما أعطى الحب العاجز ما بين الرغبة والحرمان. وهو ما يزال في نظر أخيه الشاعر طفلاً لا يطلب من الدنيا غير الحب وتحقيق أحلامه البسيطة المتمثلة في لم الشمل وصبح العيد، وسماع الموسيقى في الليل الممتد السهران، لكنه يفاجأ بالحرب تسرقه من أحلامه. وإذن فلا بد له من أن يستجمع كل أحزانه في كفة ويتوحد معها ليستعين بها على مواجهة اللحظة الحاضرة بكل رُعبها وخوفها:

ومحمد أجمل ما أعطى الحب العاجز

ما بين الرغبة والحرمان

أشهد وجهه

ما بين الذكرى والنسيان

أشهد وجهه

ما بين الحجة والبطلان

أشهد وجهه

بين صباه وضياع صباه

أشهد وجهه

في الموسيقى أشهد وجهه

إذ يهرب أعذب ما فيها من ألحان

أشهد وجهه

في الأسرة إذ يجتمع لها الشمل المفقود

في صبح العيد

ويشق تعاسة أوجهنا

هذا الفرح الباكي المولود

ولكن هذا الزمان (الماضي) لا يظل منحصراً في ذات الشاعر أو في ذات أخيه، وإنما يتحول إلى زمان يهم كل الجماعة، ويمثل كل فرد في المجتمع يشارك في المصير نفسه ليواصل درب الكفاح :

فارفع يا ولدي أنت سلاح الحق،

لكي تحمي هذا الحق

أرنا الصدق المضطهد، وقد سلّح نفسه

ومشى مدّرعا،

ممتطياً فرسه

بين هتافات المظلومين!

ثم ما يلبث أن يتحول هذا الزمان الجميل البريء، بين يدي الشاعر، إلى بركان من الغضب الساطع أو قل إلى «قنبلة» ينبغي لها أن تنفجر في لحظة واحدة دفاعاً عن ذلك الماضي بكل ما يحمل من أفكار جمالية وقيم إنسانية خالدة. ومن هنا، فقد ظهر محمد في كل مكان، وفي كل المفارقات: «في الرغبة والحرمان» في «الذكرى والنسيان» في «الحجة والبطلان» في «صباه وضياع صباه».

هذه المفارقات هي التي دفعت الشاعر إلى طلب المزيد من القوة، باستحضار صور البؤس التي عاشها البطل، في قوله:

اضرب بصباك العطشان

بإخوتّنا

بطفولتنا المظلومة

بأبينا المحتضر الأشيب

بالدرب الصاعد من منزلنا

حتى الصفصاف الملتف على وجه الترعة

حيث توضأنا في الظهر وصلينا

وغمسنا في الشمس الملتهبة في الماء

نشوتنا الأولى الخضراء الحمراء!

وهكذا تتقدم القصيدة خطوة أخرى نحو نهايتها «الجنائزية» إذا جاز هذا التعبير، لينتهي الزمان الحاضر بخوفه ورعبه، أو قل ليحيا الزمان المراد ويموت الزمان المعيش، حتى لو مات محمد فالموت في هذا الموضع حياة، ومن الموت

تولد الحياة وتوهب للآخرين من أبناء جلدته حتى يبذروا بذور التغيير فعلاً لا قولاً. وتنتهي القصيدة من حيث كان ينبغي أن تبدأ بمقطع شعري غاية في الجمال، ولتظل كلمات الشاعر التي تحدت الزمان الحاضر ترن في آذاننا وتدور في خلجات نفوسنا:

اضرب
بوداعك إيانا،
أمي وأنا تحت الشجره
آخر ما في ذاكرتي عنك
الخوذة وثياب الحرب الصفراء
والوجه المستشهد
"يا هواي عليك يا محمد
يا هواي عليك"

وصحيح أن العلاقة بين هذين الزمانين، في القصيدة، هي علاقة تناقض، لكنه تناقض يقود إلى درجة من التوازن الفني؛ إذ بعث الشاعر فيها الانسجام والوحدة[١٢].

- ٢ -

يلحظ الباحث أن صيغة الجماعة انتفت من القصيدة في الخطاب لتحل محلها صيغة المفرد وبخاصة في خطابه لأخيه. وهذا أمر مبرر فنياً من عدة جوانب: فهو، أولاً، يخاطب إنساناً واحداً هو محور الأحداث، ولكنه يتمثل فيه كل مقاتل أو جندي، وكأنه يوجه النداء إلى كل شريف. وهو ثانياً، وكما يبدو من خلال بناء القصيدة، فقد الأمل بالجماعة، ورأى أن الفرد الصادق وحده هو صانع المعجزات. ومع كل ذلك فإن صوت الشاعر الفرد لم يستمر طويلاً، إذ ما لبث أن اندمج مع كل الأصوات التي تشترك في المصير الواحد، والظروف التاريخية الواحدة، لتتوحد كل الحناجر منادية بصوت واحد في وقت واحد:

اضرب
بتغربنا في المدن المتوحشة القذرة
نفقد فيها قريتنا وبراءتنا
حتى نتلاقى، فنحس بسوأتنا
ونواريها بعيون خجلى معتذره!

فالشاعر، إذن، ليس منغلقاً على ذاته، وغضبه ليس غضباً فردياً، وإنما هو غضب جماعي سرعان ما يتحول إلى نار تتأجج في جوانح كل الذين يشاركونه في المصير الواحد، ويربطهم الهدف الواحد كي يضربوا بكل شجاعة وقوة.

وإيمانه بإنسانية الإنسان لا تجعله يتراجع أو يجبن أو يستسلم لمن يريد أن

ينتزع منه أرضه وشرفه، ولكن إنسانيته هي التي تجعله أشد ضراوة في مواجهة عدوه، دفاعاً عن الدرب الصاعد من منزله، وعن الصفصاف الملتف على وجه الترعة.

ومن هنا ندرك أن «أنا» حجازي في هذه القصيدة هي «أنا» إنسانية، وأن الحديث عن أخيه محمد يغدو حديثاً عن كل الناس، وأن محمداً ليس إلا رمزاً لكل المقهورين من أبناء جنسه. إننا في هذه القصيدة، لسنا أمام ولادة محمد الفرد، ولا أمام ضياعه وحزنه وجوعه وأحلامه حسب، وإنما نحن أمام ولادة الجوع الجماعي، والظلم، والتشرد، واستلاب الأرض، والغربة، وفقدان الذات. والشاعر حين يستحلف أخاه بإخوتهما أو بأبيهما المحتضر الأشيب، فهو إنما يستحلفه بكل الآباء وبكل صور البؤس والشقاء وبكل صور الحب والجمال التي يعيشها كل فرد في المجتمع، وذلك حتى تكون الضربة قوية وموجعة[١٣].

لقد استطاعت هذه القصيدة، أن تحقق هذه الحركة الإنسانية الخالدة بما جمع لها الشاعر من خيوط إنسانية رفيعة، وبما اشتملت عليه من مستودع غزير للحزن الإنساني العام. لقد اجتمع لها البطل الإنسان البسيط، والتعبير البسيط الذي تشكّل ونما من داخل الحدث دون أن يتدنى الشاعر بمستوى أدائه الفني، بل ظلت قصيدته ثمرة هذا التركيب الاجتماعي الذي بطله الإنسان العادي في مواقفه وتعبيراته، واتجهت في خط سير يخدم الخير والحق والعدالة. وقد تحركت جميع عناصرها وارتبطت فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، وانتشرت الرؤية الشعرية في كل جزء من أجزائها محققة أهم صفة من صفات الشعر وهي المتعة. فقد تحولت القصيدة بين يدي الشاعر المبدع -بعد أن صهرها، وأعاد تشكيلها- إلى كل فني موحد ومكتف بذاته.

-٣-

لعل أهم ما يلفت النظر في هذه القصيدة هو إيقاعها الأخاذ الذي كان أحد الأسباب التي شدتني إليها. وحقيقة الأمر أنه ليس ثمة قاعدة ثابتة أو مسبقة للإيقاع، فكل قصيدة تختلف عن غيرها في إيقاعها. بيد أن الإيقاع يجب أن يلازم كل قصيدة. وصحيح أن القصيدة عالم مركب ينطلق من الصورة الشعرية، لكنه أيضاً يتحدد في الإيقاع الذي يفرض على الصورة قسماتها وعناصر تشكيلها[١٤].

ويتركب الإيقاع في هذه القصيدة من عنصرين هما:

إيقاع خارجي يتمثل في الوزن والقافية، وإيقاع داخلي يتمثل في ذلك التتابع التصاعدي المنظم القابل للقياس من حيث الحركة والسكون[١٥]، أو ما أطلقت عليه الفيلسوفة سوزان لانجر «هو بناء توترات جديدة عن طريق حل توترات سابقة، وليس من اللازم أن تكون هذه الموجات الإيقاعية على وتيرة زمنية واحدة لا تتغير»[١٦].

ومنذ بداية القصيدة يقوم الشاعر بتأسيس طاقة انتباهية عالية، ثم يحاول رفع هذه الطاقة الإيقاعية والتنويع فيها بأفعاله الآمرة، مما يذكي من حماس المتلقي والملقي في آن واحد معاً.

وقد جاء إيقاع القصيدة الداخلي استجابة عفوية وتلقائية لحركة نفس الشاعر الداخلية المضطربة، أو قل للإيقاع الداخلي في نفس الشاعر غير المستقرة بسبب هذه الحرب الظالمة، فكان إيقاع القصيدة متوتراً ومتناغماً مع ما يعتمل في نفس الشاعر من قلق وحيرة.

ونلحظ أن إيقاع القصيدة اختلف بين الزمانين، ففي حين كان صاخباً آمراً متوتراً في الزمان الحاضر، وفي حين ظلت الأفعال الآمرة محوراً له على اختلاف مستوياتها التعبيرية؛ نجد أن هذا الإيقاع الصاخب انقطع فجأة حين بدأ الزمان الثاني وهو زمان الحديث عن الذكريات، وكأنه قطع بذلك استمرارية الزمان الأول الذي ركز فيه الشاعر على الأفعال الآمرة، لينتقل إلى الزمان الثاني بكل ما فيه من وداعة وهدوء بإيقاع هادىء شفاف يتناسب وحديث الذكريات على هذا النحو:

ومحمد أذكره طفلاً غضبان جميلاً
طفلاً يلقى عالمه بطهارة قلبٍ ملتهبٍ
يسأله أن يصبح بيتاً مأهولاً
أفقا مغسولا
يسألنا ألاّ ننساه
ألاّ نلقاه بوجه متقلبْ
يسألنا ألاّ نكذبْ!

وبعد أن انتهى الشاعر من حديث الذكريات وتفاصيل الحياة اليومية الهادئة الوادعة عاد مرة أخرى إلى الإيقاع الأول المتمثل في التحريض على الحرب والقتال، ولكن بإيقاع رتيب، ودون أن يطغى عنصر على آخر، وإنما اعتمد الإيقاع على توازن العناصر على هذا النحو:

ما بين الرغبة والحرمان

أشهد وجهه

ما بين الذكرى والنسيان

أشهد وجهه

ما بين الحجة والبطلان

أشهد وجهه

بين صباه وضياع صباه

إنه إيقاع الحياة نفسها التي عاشها محمد في موقفين مختلفين: فحين كان يعيش بسلام وأمن ودعة كان الإيقاع هادئاً، وحين فاجأته الحرب تغير إيقاع حياته فتغير تبعاً لذلك إيقاع القصيدة؛ لأنه ثمرة إيقاع حياته. فثمة علاقة حية وواضحة بين إيقاع هذه القصيدة وإيقاع الحياة التي عاشها بطلها بما يثير الدهشة.

لقد ظل إيقاع القصيدة متصلاً بالجدلية الزمانية[١٧] حتى في الأفعال المستخدمة؛ ففي مواجهة الزمان الحاضر غلبت أفعال الأمر وكأنها تواجه هذا الزمان وترفضه، فكثرت طلبات الشاعر على هذا النحو:

اضرب/ استنهض قلبك/ صوِّتْ/ انفُضْ/ خُضِ النيران/ استجمعْ أحزانك/

أما في الحديث عن زمان الذكريات الماضي، فقد اختلف بناء الجملة فاعتمد على المبتدأ والخبر وأشباه الجمل بما يحدث ذلك من تراخ يجعل الإيقاع يتراخى قليلاً أو «يستريح». وذلك في مثل قوله:

ومحمد أجمل ما أعطى الحب العاجز

ما بين الرغبة والحرمان

وقوله:

ومحمدُ أذكره طفلاً غضبان جميلاً

طفلاً يلقى عالمه بطهارة قلب

أو الحديث عن الماضي بصيغة المضارع كقوله:

أشهد وجهه

ما بين الذكرى والنسيان... الخ

لقد استطاعت هذه القصيدة بإيقاعها المنتظم ذي المستويات التعبيرية المختلفة أن تعزز المتوازيات البنيوية، فكانت فعالية الإيقاعات المتراخية ذات دور أساسي في مساندة الإيقاع الحاد ذي الوتائر العظيمة. فحين يضطرب إيقاع حياتي سريع، فلا بد من معالجته في إطار إيقاع أبطأ؛ لأن الإيقاع المتعدد الوتائر يستطيع احتواء أحداث الإيقاع البطيء بوصفها عوارض إضافية(١٨).

أما وزن القصيدة فهو المتدارك. وقد استخدم الشاعر تفعيلة المتدارك مخبونة (فعلن ب ب –). ومقطوعة (فَعْلُنْ – –)، وزاد زحافا لم يذكره الخليل بن أحمد هو (فاعل – ب ب). وتقول نازك الملائكة إنها بدأت هذا التنويع الجديد وهو تحويل فاعلن إلى فاعل سنة ١٩٤٧م في قصيدتها «لعنة الزمن»(١٩)،

وتبينت فيما بعد أن هذا التطوير جائز تقبله الأذن لأن التفعيلتين متساويتان زمنياً فطولهما، واحد:

ف ع ل ن   ف ا ع ل

ب ب −   − ب ب

فكل تفعيلة تحتوي على ثلاثة متحركات وساكن واحد، على أن الفرق بينهما في مواضع المتحركات والساكن[٢٠]. ولكن يبدو أن استخدام هذه التفعيلة الجديدة فاعلن كان قبل هذا التاريخ الذي تشير إليه نازك، إذ استخدم إيليا أبو ماضي هذه التفعيلة في قصيدته «الأشباح الثلاثة» قبل نازك بعشرين عاماً، أي سنة ١٩٢٧م[٢١].

والحق أن الأذن تقبل هذه التفعيلة ولا تشعر بنشازها سواء أسبقت إليها نازك أم لا. وهذا واضح من خلال انسياب الموسيقى في قصيدة حجازي وانثيالها؛ إذ لم تستشعر خللاً موسيقياً في قراءتها وترجيع النظر فيها مرة بعد مرة. وأرى أن هذه التفعيلة الطارئة، بخفتها وتلاحق أنغامها، كانت منسجمة انسجاماً تاماً مع بناء القصيدة ومناسبتها وموضوعها. كما أن وزنها الذي سماه القدماء (ركض الخيل) لم يكن مجرد قالب خارجي أو عامل شكلي بحت بل ظل جزءاً لا يتجزأ من الحركة المطلوبة في البناء الداخلي للقصيدة. إن هذه التفعيلة الجديدة نسبياً ما هي إلا فاصلة صغرى معكوسة. فإذا جاز للشاعر العربي أن يلجأ إلى التشعيث (وهو إسكان العين في فعلن) ليتحول السبب الثقيل إلى سبب خفيف، فإنه لا مانع من لجوء الشاعر الحديث إلى عكس الفاصلة الصغرى محدثاً نوعاً من التنويع في تفعيلات المتدارك دون أن يخرم الأذن العربية الموسيقية، ولعلي أكل القارىء إلى سلامة ذوقه ليعيد النظر في هذه التفعيلة الطارئة.

أما القافية ؛ فقد ظلت ، على تنوعها ، على روى واحد (قافية واحدة) تقريباً مما أدى إلى شد مفاصلها بهذه النهايات الموسيقية التي كانت تريح القارىء ، مثل قوله :

(اضربْ/ المتعبْ/ متقلّبْ/ يكذبْ/ يتعبْ/ تشربْ/ متقلّبْ/ لا تغربْ/ الأشيبْ/ المعشوشبْ)

وعلى الرغم من اختلاف حركة التوجيه فيما قبل الروي المقيد وهو فتح الحرف الذي قبل الباء الساكنة في بعض الكلمات مثل :

(المتعَبْ/ يتعذَبْ/ يشرَبْ) أو ضمها في مثل : (لا تغرُب) ، وهذا ما أطلق عليه العروضيون القدماء اسم سناد التوجيه ، وعدّوه عيباً في القافية ، إلا أننا لا نستشعر أنه معيب في الشعر الحر بعامة ، وفي هذه القصيدة بخاصة . إننا نحس بأن هذا التغيير أعطى القصيدة حيوية وحركة .

وقد جاء إلى جانب هذه القافية التي غلبت على معظم القصيدة ، قواف أخرى كانت أقل منها عدداً ، إلا أنها حافظت على نوع من الثنائية المتوازية في القافية الواحدة ، من مثل :

صديقي ورفيق طريقي
مقهور مبتور
ساعهْ أضاعهْ
الجهلهْ القتلهْ
مغسول مأهول
قذرهْ معتذرهْ
الحرمان النسيان . . . . الخ

لقد فرضت هذه التشكيلة المتغيرة من القوافي، مع المحافظة على قافية واحدة تقريباً، نوعاً من الحيوية والحركة في موسيقى القصيدة. وقد استطاع الشاعر أن يسيطر على إيقاع القصيدة ويتحكم به حين فرض وحدة موسيقية تكررت بنوع من الانتظام، باعثة الاحساس بالمتعة الموسيقية التي هي هبة من هبات الخيال الخلاق حقاً.

وقد ائتلف للشاعر من مجموع هذه العلاقات الداخلية بين جميع هذه العناصر بنية عضوية حية هي قصيدة «يا هواي عليك يا محمد» التي كان الفعل (اضرب) فاتحتها وخاتمتها. وبين الفاتحة والخاتمة تجسدت العملية الإبداعية بكل معانيها، وتشكل جسد القصيدة وروحها من خلال ائتلاف جميع عناصرها: من صور شعرية، وموسيقى، وإيقاع، وألفاظ، ومعان، محققة الشكل العضوي البسيط والمدهش.

نص قصيدة يا هواي عليك يا محمد[٢٢]

إنْ كنتَ سليماً حتى الآن

فاضربْ!

اضرب! يا ذا القلب النشوان

والوجه المتعبْ

انفض عن قلبك دهشته الأولى

وبراءته المستهولةَ الانسانَ الغولا

وخُض النيران

"يا هوايَ عليك يا محمد

يا هوايَ عليك!"

* * *

ومحمدُ أقربُ إخوتيَ لقلبي

وصديقي

ورفيق طريقي

كنا أخوين،

فأصبحنا من بعد وفاة أبينا

طفلين وأبوين!

نتلاقى تحتَ غبارِ السعي بوجهٍ صارم

فإذا أبنا لمراقدنا

أوحش كُلّاً منا الآخر
حتى يتمنّى أن يلقاهُ،
وقد فارقه من ساعه
وكأنَّ الواحدَ منّا إذ تركَ أخاهُ،
أضاعه!
يستسلمُ كلٌ منا لبكاءٍ عذبٍ مقهور
يغسلنا من آثام رجولتنا المثقلة بغير أوان
ويُعيد لنا عهد صبانا الزاهي المبتور!

* * *

ومحمدُ أذكره طفلاً غضبانَ جميلا
طفلاً يلقى عالمه بطهارةِ قلب ملتهب
يسأله أن يصبح بيتاً مأهولا،
أفُقاً مغسولا
يسألنا ألا ننساه
ألّا نلقاه بوجهٍ متقلب
يسألنا ألّا... نكذب!

* * *

في هذا العالم يا ولدي
في السوق المائج بالعجزة والجهله

بالمقتولين وبالقتلَه

نغرق في الكذب وفي التضليل

كي نحفظ مما بقيَ لنا.. هذا الرمقا

فارفع يا ولدي أنت سلاح الحقِّ،

لكي تحمي هذا الحقَّ

أرنا الصدقَ المضطَهَدَ، وقد سلّحَ نفسَه

ومشى مُدَّرِعاً،

ممتطياً فرسه

بين هتافات المظلومين!

***

٢ومحمدُ! أجمل ما أعطى الحبُّ العاجز

ما بين الرغبةِ والحرمان

أشهدُ وجهَهْ

ما بين الحجةِ والبُطلان

أشهدُ وجههْ

بين صباه، وضياع صباه

أشهدُ وجههْ

في الموسيقى أشهدُ وجهَهْ

إذ يهرب أعذبُ ما فيها من ألحان

وتظل تحنُّ له الآذان

أشهدُ وجههُ

في الأسرةِ، إذ يجتمع لها الشمل المفقود

في صبح العيد

ويشُقُّ تعاسةَ أوجهنا

هذا الفرحُ الباكي المولود

أشهدُ وجهَهُ

في الليل الممتد السهران

يشردُ فيه حتى يتعب

ويعود لنا،

وهنالك شيء في عينيه

في شفتيه... يتعذب

شيءٌ! لا أدري كيف تحمَّل فيه الكتمان

حتى وهو يغني، ويحبُّ، ويشرب !

* * *

فاضرب !

أفصح عن هذا الشيء الآن

استجمع أحزانَكَ واضرب
استنهض قلبكَ في يدكَ.. وصوِّت
اضرب !
بخروجك ذات صباحٍ مبتسماً للديَّان
تسأله يوماً مبتسماً،
وصديقاً مبتسماً،
وفتاةً تأخذها في حضن النيل المعشوشب
وتُسرِّي عنها الأحزان
فإذا بالغارة والعدوان !
فاضرب !
اضرب بصباك العطشان !
بإخوتَّنا،
بطفولتنا المظلومة !
بأبينا المحتضَرِ الأشيب !
بالدرب الصاعِدِ من منزلنا،
حتى الصفصاف الملتفِّ على وجه الترعة
حيث توضأنا في الظهر وصلينا
وغمسنا في الشمس الملتهبة في الماء
نشوتنا الأولى الخضراء الحمراء !

اضرب !

بتشردنا بين الطرق المسدودة !

والأفكار المحمومة

بين الكتب الرائعة المرسومة،

أطفالاً، وقلوباً، وشموساً لا تغربْ !

اضرب !

بتغربنا في المدن المتوشحة القذره

نفقد فيها قريتنا وبراءتنا

حتى نتلاقى، فنحس بسوأتنا

ونواريها، بعيون خجلى معتذره !

اضرب !

بوداعك إيانا. أمي وأنا تحت الشجره

آخر ما في ذاكرتي عنك

الخوذةُ، "وثياب" الحرب الصفراء

والوجهُ المستشهد !

* * *

"يا هوايَ عليك يا محمد !

يا هوايَ عليك يا محمد!"

هوامش وتعليقات الفصل الثالث

(١) كولردج، النظرية الرومنتاكية في الشعر: سيرة أدبية ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف. مصر، ١٩٧١م، ص ص ٢٤٠-٢٤٦، وانظر: محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨، ص ١٥٨.

(٢) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ٨٤.

(٣) ويمزات وبروكس، النقد الأدبي، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٥م، ص ٦٥٦، إذ يقولان:
يجب ملاحظة عدد من الديون اقترضها كولردج من الألمان، فمحاضرة كولردج في الشعر والفن (١٨١٨م) ليست سوى إعادة صياغة لخطبة شلنج الأكاديمية في صلة الفنون التشكيلية بالطبيعة.

(٤) محمد مصطفى بدوي، المصدر السابق، ص ١٥٨.

(٥) محمد مصطفى بدوي، المصدر نفسه، ص ص ٨٨-٨٩.

(٦) محمد مصطفى بدوي، المصدر السابق، ص ٩٠.

(٧) Coleridge, Biographia Literaria, edited by James Engell and W. Jackson Bate (princeton University press. 1983) pp. 17-18.

(٨) محمد مصطفى بدوي، ص ص ١٧٤-١٧٨.

(٩) انظر ديوان حجازي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ص ٥١١-٥٢٠.

(١٠) كانت تغني له أمه الأغنية الشعبية الريفية التالية:

"يا هواي عليك يا محمد

يا هواي عليك!

ومحمد لابس برمكي

وأنا قلت له مبارك

إمتى يؤون الأوان

وأخش دوارك".

(١١) يلحظ الباحث أن المدينة عند الشاعر في هذه القصيدة تقترن بالإحساس بالغربة، وهي مصدر القذارة على العكس من القرية التي هي مصدر الطهارة والبراءة والنقاء. وقد أشار رجاء النقاش إلى أن المدينة في شعر حجازي تشبه إلى حد ما صورة المدينة عند اليوت T. S. Eliot الذي يراها وحشاً ضريراً وهوّة للموت تبتلع من فيها وتحيل الفرد إلى قزم. (انظر: رجاء النقاش، مقدمة أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٢٣).

(١٢) انظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط ٤، ١٩٨٧م، ص ص ١٧٧-١٧٨، وقد أفدت من تحليله لقصيدة المتنبي اللامية:

لياليَّ بعد الظاعنين شكول   طوالٌ وليل العاشقين طويل

وقد طبق عليها مفهوم «بروكس» الذي يرى أن أحسن القصائد ما بني بناء «تناقض» كامل وليس بناء «تكامل».

(١٣) انظر: عبد الرحمن ياغي، مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث، عمان، دائرة الثقافة والفنون، ١٩٧٦م ص ٢٩.

(١٤) انظر: الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م، ص ٣٠.

(١٥) See, Richard Boleslavsky . Acting, The first six Lessons (New York 1933) p. 119.

(١٦) S. Langer, Feeling and form (New York: Charless Scribners Sons, 1953) p. 127.

(١٧) انظر: غاستون باشلر، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٢م، ص ٥٧.

(١٨) انظر: باشلر، المصدر نفسه، ص ١٧١.

(١٩) انظر ديوانها «قرارة الموجة»، بيروت، ١٩٦٠.

(٢٠) انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط ٦، ١٩٨١م، ص ص ١٣٥-١٣٦.

(٢١) س. مورية، الشعر العربي الحديث: ١٨٠٠-١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي، ترجمة: شفيق السيد وسعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٦م، ص ٣٢٣.

(٢٢) محمد عبد المعطي حجازي شقيق الشاعر الذي حارب في سيناء عام ١٩٦٧ وكانت أمه تدلله وهو طفل فتغني له الأغنية الشعبية الريفية التي ذكرناها سابقاً.



الفصل الرابع

مَظاهرُ من الانْحِرافِ الأُسْلوبيّ في مجموعَةِ عبدَ اللّه البردونيّ: «وُجوه دخانيّةٌ في مَرايا الليْل»



تسويغ

الانْحـرافُ الأُسْلوبيُّ ظاهرَةٌ أسلوبيَّةٌ ونقـديَّةٌ وجـمـاليَّـةٌ يُعْنَى بهـا النَّقْـدُ الحـديث، وإن كـانتْ مـوجـودَةً في نَقْدنـا العـربيِّ القـديم من خـلال الاسـتـعـارَة والمَجاز، بمسمّيات كثيرة منْها «الاتّساعُ أو التوسّع»، والعُدول. وقد ربَطَها نُقّادُنا وبَلاغيّونا القُدَماءُ بالاستعارَة والمجاز. وإنّنا إذْ نتّخذُ ما وَرَدَ عن بَعْض الباحثين الغـربيّين، مـثل تشكـومسكي، ودوسوسـيـر، وكـوهن، وفريمان، مرجـعـاً في دراستنا، لا نُقَلِّلُ من أهمّيّة ما كَتَبَهُ النُّقادُ والبلاغيّون العرب قُدماء ومُحْدثين حولَ ماهيّة الإبْداع؛ وإنّما نستخْدمُ مُصْطَلَحَ «الانْحراف» كونه المصْطلح الأجدّ لهذه الظّاهرة الأسلوبيّة التي لم تَغبْ عن نَقْدنا العربيّ. وفي الوقْت نفسه لا نَرُدُّ إبْداعَ البـردونيّ إلى ظاهرة «الإنْحـراف الأسلوبيّ» حـسب، وإنّمـا نرى أنّهـا الظّاهرة الأكثر بُروزاً، مع إيماننا بأنّ ظاهرةً معقّدةً كالإبْداع الفنّي تشتركُ فيها عواملُ كثيرةٌ وقـدراتٌ هائلةٌ أهمُّـها الانْتـقـاءُ والاخْـتـيـار وخلقُ العـلاقـات بين عـناصرِ العَـمَل المُبْدع.

هذه القراءة النقدية للشاعر اليمني عبد الله البردّوني تفيد من الدراسات الأسلوبية الحديثة، ولا تقف عندها، وهي دراسة لم تقف على شعر البردّوني كله، وإنما اختارت ديوانه: «وجوه دخانية في مرايا الليل»، وتعمقت دراسته قصد الكشف عن تواتُر تلْكَ الظّاهرة الأسلوبيّة بشكلٍ مُبْدعٍ، كما تُحاولُ الدّراسَةُ تسويغَ وُرودِها فنّياً وجماليّاً. ويعود ذلك إلى جملة أسبابٍ منها:

١ - إن هذا الديوان يمثل قمة النضج الفني لدى البردّوني، إذ تتعمق فيه تجربته وتثرى صوره الشعرية، وتقفز استعاراته فوق الحواجز معلنة الدخول في عالم جديد من التركيب اللغوي.

٢- إنني أدرس ظاهرة أسلوبية معقدة، يثار حولها وحول أهميتها جدل كثير، فآثرت أن أكتفي بقراءة عمل واحد، لما يتيح لي ذلك من فرصة للتعمق، واستكناه قدرات الشاعر الإبداعية.

٣- إن لغة الشاعر، في هذا الديوان، وما فيها من انحراف عن المألوف، وبروز هذه الظاهرة وتجليها من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية كالتوازي، والمنافرة، والثنائيات الضدية، وغيرها كانت أهم المغريات التي دفعتني إلى دراسته.

- ١ -

كان للنظريات اللغويّة على أيدي كل من فرديناند دوسوسير (F. Desaussure) وليونارد بلومفيلد (L. Bloom Filed) ونوم تشومسكي (N. Chomsky) أثر بارز في ظهور اتجاه جديد في النقد الأدبي قام على أنقاض البحوث البلاغية القديمة يدعى الأسلوبية (Stylistics)(١). وبوحي من هذا التطور في علم اللغة، اتجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى أسلوب الكاتب تستجليه، وتنظر فيما يميزه من غيره، وترده إلى مكوناته وبناه الأصلية، كاشفة عن البنى السطحية والبنى العميقة فيه، وما تحدثه من شعرية في نفس المتلقي.

وثمة طرق كثيرة تتناول الأفكار والأسلوب، منها:

١- الطريقة اللغوية الأسلوبية، وهي التي تدرس المؤلفات الفنيّة من خلال أسلوب الكاتب من الناحية اللغوية بوساطة الملاحظة وتصنيف الخصائص الفردية.

٢- دراسة أسلوب الكاتب في روابطه المتينة بالصور والأفكار في ضوء المفهوم الماركسي للمحتوى والشكل.

٣- محاولة إيجاد علم خاص مبني على القاعدة اللغوية الأسلوبية(٢). ويرى صلاح فضل أنه نشأ اتجاهان في علم الأسلوب: أحدهما وصفي يتمثل في علم أسلوب التعبير ويدرس العلاقة بين الصيغ والفكر في عمومه، وهذا يقابل بلاغة الأقدمين، والثاني توليدي، وهو علم الأسلوب الفردي ويدرس علاقة التعبير بالفرد المبدع، أو الجماعة التي تبدعه، وكلاهما يعتمد على علم اللغة(٣).

ويعـرّف الأسلوب بأنه «انحـراف عن قـاعـدة مـا»[٤] أو «انزياح عن النمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه»[٥]، والانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ في أحيان أخرى.

ويرى جان كوهن الذي شغل بنظرية الانزياح، أن الشعر انزياح عن معيار هو قـانون اللغـة ولكنه ليس انزياحاً فـوضـوياً، وإنما هو محكوم بقـانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول. ويذهب إلى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح[٦].

وقد عد مصطفى ناصف الاستعارة والتعبير المجازي انحرافاً للغة عن طبيعتها الأصلية، تمنحها مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعيشها المُبدع[٧]. ورأى شكري عَيّاد أن اللغويين العرب أشاروا إلى هذه الظاهرة باسم «الاتساع والتوسع»، إشارات متفرقة[٨]. فقد ربطها القاضي الجرجاني بالاستعارة، فقال:

> «فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التوسع والتصرف، وبها يُتَوصَّلُ إلي تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»[٩].

وذهب القاضي الجرجاني إلى تسويغ هذه الاستعارات، وعدّها باباً من أبواب الاتساع، فقال:

> "وقد كان بعض أصحابنا يجاريني أبياتاً أبعد أبو الطيب فيها الاستعارة، وخرج عن حد الاستعمال والعادة، فكان مما عدد منها قوله:

مَسَرّةٌ في قُلوب الطّيب مَفْرِقُها   وَحَسْرةٌ في قلوبِ البيض والْيَلَبِ

وقوله:

تجمعت في فؤاده هِمَمٌ ملء فؤاد الزمان إحداها

فقال: جعل للطيب والبيض واليلب قلوباً وللزمان فؤاداً. وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب أو بعيد، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجهٍ من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة، فقلت له: هذا ابن أحمر يقول:

وَلِهتْ عَلَيْهِ كُلُّ مُعْصِفَةٍ هوجاء ليسَ لِلُبِّها زَبْرُ

فما الفصل بين من جعل للريح لباً، ومن جعل للطيب والبيض قلباً ؟!"[١٠]

ونبه عبد القاهر الجرجاني على أهمية الاتساع والتخييل، وجعله سبيلاً إلى الإبداع واختراع الصور والمعاني، فقال:

«وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يُبدع ويُبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومدداً من المعاني متتابعاً[١١]» .

ورأى ابن الأثير أن في العدول عن الحقيقة إلى المجاز لطلب التوسع في الكلام، سبباً واضحاً، واستشهد بقوله تعالى: (**ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرهاً قالتا أتينا طائعين**).

فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع لأنهما جماد، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة ها هنا بين المنقول والمنقول إليه[١٢].

ومن هذا المنطلق ربط أحد الباحثين بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة من حيث استمدادها قوامها من العناصر النحوية التقعيدية، والإمكانات التركيبية للمفردات اللغوية[١٣]. وقد ميّز فريمان (D. C. Freaman) بين ثلاثة اتجاهات في الدراسات النقدية:

يرى الأول أن الأسلوب الأدبي يتميز بما فيه من انحراف عن الأسلوب العادي، ويرى الآخر أنه يتميز بما يوفره من نظم أجزائه وتضامّها وتناسقها في إطار التركيب النموذجي، ويذهب الثالث إلى أن الأسلوب الأدبي هو الذي يستغل إمكانات النحو وسعته ويطوعها لتوفير العنصر الجمالي المرغوب[١٤]. ولكن هل يعد كل تجاوز أو انحراف عن القاعدة في الاستعمال العادي حدثاً أسلوبياً؟.

يرى فريق من الأسلوبيين أن الانحرافات عن القواعد النحوية لا يتولد منها دوماً أسلوب شعري، لأن الانحرافات التي تقوى على التأثير الجمالي ينبغي أن تكون قابلة للتفسير بقواعد خاصة تحدد شروط الانحراف وأشكاله[١٥].

ويذهب ريفاتير إلى أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع جدة المفاجئة التي تحدثها تناسباً طردياً حيناً، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها في النفس أعمق، وتناسباً عكسياً مع تواترها أحياناً؛ إذ كلما تكررت نفس الخاصية في نص واحد ضعفت مقوماتها الأسلوبية وفقدت شحنتها التأثيرية تدريجياً[١٦]. كما أن مقولة الانحراف تفترض مقياساً يتحدد به الانحراف وتعرف به درجته، وهذا لا يخلو من صعوبة، كمعرفة درجة الانحراف وتنوعه، ويتحدد بالرجوع إلى القاعدة اللغوية، فكلما كانت أكثر رسوخاً كان الخروج عليها أكثر تنوعاً، وكانت الإمكانيات الشعرية أكثر حرية وسعة، أما إذا ضعف الإحساس برسوخ القاعدة وبطل الخروج عليها تنوعاً، فإن الإمكانيات الشعرية تقل جراء ذلك[١٧]. ومن هنا أوجب بعض الأسلوبيّين أن يكون الانحراف مقصوداً غير عفوي، وأن يكون شاملاً للبنيتين العميقة والسطحية في وقت واحد[١٨]. بينما نجد نقاداً آخرين يتحرزون من اتخاذ الانحراف معياراً لجودة الأسلوب الأدبي حتى لا نقع في اعتبار لغة الشعر لغة خاصة[١٩].

- ٢ -

نلحظ من خلال هذا العرض المكثف أن مفهوم الانحراف لا يحظى باتفاق شامل بين الدارسين، وإن تكن مناهج البحث الأسلوبي لا تلغي أهميته مطلقاً، ولكن تقع على الناقد تبعة البحث عن الخصائص التركيبية التي يمتاز بها شاعر من شاعر، والقيام بإجراء الموازنة بينها وبين خصائص النمط المألوف من التركيب وتحديد كيفيات هذا الانحراف، وما فيه من تميز وشاعرية صادرة عن تجربة أصيلة أو رؤية خاصة. وفي هذا السياق تقوم هذه القراءة برصد بعض مظاهر الانحراف لدى الشاعر عبد الله البردّوني في ديوانه «وجوه دخانية في مرايا الليل» لما فيه من معان هامشية تفتقر إلى الكل النسبي المشترك من الفهم بين الناس، وتتصف بعدم الثبات، ولا تدخل ضمن الوحدة المعجمية، لأنها دلالة فردية مختلفة من شخص لآخر تبعاً للمستوى الثقافي والتجربة والمزاج والعاطفة والعوامل الوراثية وغيرها[٢٠].

- ٣ -

تتلقانا هذه الشعرية بدءاً من عنوان الديوان «وجوه دخانية في مرايا الليل»، إذ يصف الوجوه بوصف غير مألوف في اللغة فقد تكون الوجوه حزينة أو فرحة . . . ، أما أن تكون دخانية فهذا انحراف عن الأصل المتعارف، والانحراف يحتاج إلى دليل في غير الشعر، أي على مستوى العقل والمنطق، أما على مستوى الإبداع فإن سبل التصرّف والإبداع في الاستعمال تسمح بذلك، بل تطلبه .

فلو استبدلنا بكلمة دخانية وصفاً آخر كـ «حزينة»، لفقدت الجملة شعريتها ولأصبحت مألوفة جداً. فإذا انتقلنا إلى الجزء الثاني من العنوان وهي: «في مرايا الليل»، لحظنا أنه يجعل لليل مرايا، فكيف يسوغ ذلك؟ لعله أراد أن يوحي بحالة نفسية تستشعر الحزن والتمزق والانسحاق والضياع وعبثية الأشياء، فالوجوه الدخانية ليس لها تحديد دقيق وإن خصّها بالوصف، فكيف إذا انعكست في مرايا الليل؟! أترانا نستشعر هذه الدهشة لو قال: «وجوه حزينة في مرايا الزجاج»، أو في المرايا؟ لا أعتقد ذلك، لأن التعبير يكون عند ذلك مألوفاً ضمن معارفنا العادية. وينسحب الانحراف على القصيدة كلها، فتبدأ على هذا النحو:

٣/١

الدُّجى يَهمي . . . وهذا الحزنُ يَهْمي	مطراً من سهده، يَظْمى ويُظْمي
يَتْعَبُ اللّيلُ نزيفاً . . . وعلى	رغمه يَدْمى، وينجرُّ ويُدمي
يرتدي أشلاءَه، يَمْشي على	مُقلتيهِ حافياً، يَهْذي ويَومي
يَرتمي فوق شظايا جلْدِه	يطبخُ القيحَ، بشدقيهِ ويَرْمي

فلو استشرنا أيّة نظرية لغوية لما سمحت بإسناد التعب، والمشي، والهذيان، والارتداء، والإيماء، والارتخاء إلى الليل، وإنما يسند إلى من يعقل، أما وقد أسندت إلى غير العاقل فهذه هي البنية التي تكسب الأبيات جمالاً وشاعرية. ولو أن الشاعر أسند هذه الأفعال إلى الإنسان لكانت بنية لغوية مألوفة.

البنية التركيبية هنا تتكون من «اسم + فعل + عطف + مفعول + شبه جملة»، وتأتي المفاجأة من أن الحزن يهمي مطراً فيتوقع المتلقي أن الحزن ريّان، ولكن المفارقة تأتي حين يصف المطر بأنه يظمى «أي ظاميء»، وليس هذا فحسب بل ويُظمي. ثم ينقلب بناء الجملة لتبدأ بنيتها هكذا «فعل + فاعل (أحياناً مستتر) + مفعول + حال أو كلاهما «فنجد الليل يتعب، ويَدْمى، وينجر، ويرتدي أشلاءه، ويُدْمي، ويمشي على مقلتيه حافياً، ويهذي، ويومي، ويرتدي، ويرمي".

إن الشاعر هنا يوحي بحالة نفسية غريبة، يختلط فيها الداخل والخارج، فيتساءل مجسداً حالة الضياع.

من أنا؟ أسألُ شخصاً داخلي   هل أنا أنتَ؟ ومن أنْتَ ومَا اسمي؟
أيُّها الحارسُ تدري من أنا؟   اشتروا نومي طويلٌ لَيْلُ همّي
من أنا؟ صار ابنُ عمّي تاجراً   واشترى شيخٌ ثريٌّ بنتَ عَمّي

فالمعنى المركزي في البيت الأخير يدلّنا على أن الشاعر يعاني من تجربة خاصة، إذ تزوّج شيخ ثري ابنة عمه على أنه أحق بها. بَيْد أن المعنى الهامشي يسمح لنا بأن نفلت من المعنى المركزي ونفكر في معان أبعد وأعمق وأكثر خصباً، معان تجسد الحرمان المادي والمعنوي، ويكاد الأمر يتضح أكثر حين يقول:

داخلي يسقط في خارجه   غربتي أكبر من صوتي وحجمي
(نُقُمٌ)، يرنو بعيداً سيّدي   هل ترى في ضائع الأرقام رقمي؟
طحنت وجهي لأني جبلٌ   خيل كسرى عجنته خيل نظمي[٢١]

فحين يجعل الشاعر جبلاً يرنو لكونه شاهداً على التاريخ والأجيال، وحين يعقد علاقات بين أشياء لم يؤلف بينها علاقات، فإن للانحراف معنى شعرياً واضحاً. وتظهر المفاجأة أكثر حين تعشب أرمدة الأزمان في مقلتي الشاعر، بينما كان من المفترض أن تعشب الأرض، فتزداد خيراتها، لكن النتيجة عكسية تماماً:

أعشبت أرمدة الأزمان في مقلتيَّ، جلمدت شمسي ونَجْمي

تَذْهَبُ الرِّيحُ وتأتي وأرى جبهتي فيها وهذا حَدُّ عِلْمي

ومن هنا كانت نتيجة هذا المطر الظامىء أن لا يغسل أوجاع الشاعر:

هل كفى يا أرضُ غَيْثاً لم تعد تغسل الأمطار أوجاعي وعقمي[٢٢]

في بداية القصيدة يأخذ التوازي (Parallelism) عمقه الشعري من خلال الأفعال المضارعة المتوالية وكأنها زخات المطر ولا مطر، وهنا تكمن المفارقة يَهْمى ويهمي، يَظْمى ويُظمي، يتعب وينجر، ويَدْمى ويُدْمي، يرتدي ويمشي، يهدي ويومي، فكأن الشاعر يوحي بحالة استرخاء، أو كأنه يراقب حدثاً لا يعنيه، فيختلط الداخل بالخارج فيتغير تبعاً لذلك نمط بناء الجملة على هذا النحو:

أيها الليل أنادي.... إنما هل أنادي؟ لا أظن الصوت وهمي

ثم يأتي تقرير إنه صوتي، ثم تردد: من أنا؟ هل أنا أنت؟ وما اسمي؟ ويستمر «من أنا» في صيغ تعبيرية مختلفة «من أنا يا تكس»؟ «من أنا كانت ترى والدتي»... الخ، ما الذي أفعله؟ من هنا أسأله؟ من ذا هنا؟

٣/٢

سـيّـدي هذي الروابي المنتنه   لم تعد كالأمس كسلى مذعنهْ
(نُقُمٌ) يهجس يعلي رأسه   (صبرٌ) يَهْذي، يحد الألسنهْ
(يَسْلَحٌ) يومي، يرى ميسرة   (يرتئي) (عَيْبان) يرنو ميمنهْ
لذرى (بعدان) ألفا مقلة   رفعت أنفا كأعلى مئذنهْ

فإذا عرفنا أن (نقم) و(صبر) و(يسلح) و(عيبان) ما هي إلا جبال وروابٍ وحقول، رجح لدينا أن البردّوني يفجر طاقات تعبيرية هائلة، ويشحنها بشحنات ثورية مضيئة، (فنقم) يهجس ويغلي، و(صبر) يهذي، و(يسلح) يومي، و(عيبان) يرنو ميمنة، و(بعدان) له ألفا عين، ويرفع أنفه كأعلى مئذنة. هنا يبدو أثر الإقحام (Juxtaposition) كما سماه أبو ديب، وهو وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة قَصْدَ خلق الشعرية.

وتظهر أهمية الإقحام في مصدر من مصادر الشعرية لو أسندنا الغليان والإيماء والهذيان إلى البشر، عند ذلك سيختفي حس الفجوة ومسافة التوتر القائمة بين عناصر غير متجانسة[٢٣].

إن هذه الأفعال المسندة إلى الجبال تشكل علاقات جامعة بين التفكير والتعبير عن الفكرة، فليست هذه الجبال والروابي إلا المعادل الموضوعي لكل يمني حرّ أبي، يتململ في داخله ألف بركان. وفي مثل هذا التعبير تبرز المفارقة بشتى أنواعها، سياسية، واجتماعية، وجمالية، من خلال بنية لغوية عميقة. ويبقى السؤال: هل تركت لهذه الجبال حريّة الغليان، والهذيان؟ كلا فإن طرفاً آخر يقول:

اقتلوهم واسجنوا آباءهم   واقتلوهم بعد تكبيل سَنَهْ

أمركم لكن ولكن مثلهم   سيّدي، هذي أسامي أمكنَهْ

هم شياطينٌ أنا أعرفهم   حين أسطو، يدّعون المسكنهْ

(صَبِرٌ)، وَغْدٌ، أنا رقيته   كان خبّازاً، أحلْه معجَنهْ؟

(نُقمٌ) كان حصاناً لأبي   اطحنوه علفاً للأحصنهْ

اقتلوا (يسليح) ألفي مرة   اسحبوا (عَيْبان) حتى (موسنهْ)

اقلعوا (بعدان) من أعراقه   انقلوا نصف (بكيل) (مقبنهْ)(٢٤)

فأية صدمة يستعشرها المتلقي حين يسمع حكماً بالإعدام على عدد من الجبال والمناطق! إنها صدمة الإبداع، لأنها تظهر في سياق أكبر هو جزء من رسالة أدبية يرسلها الشاعر إلى المتلقي من خلال هذا «الانزياح» عن النمط المألوف. هنا يخرج الشاعر بالكلمات عن طبيعتها الأصلية (المركزية) إلى طبيعة جديدة. فأنت تستطيع أن تضع بإزاء أسماء الجبال أسماء أبطال اليمن، وكل أصحاب المواقف، فيسوغ قول الشاعر أي سوغ، ولكن لا تكتسب الأبيات شعريتها التي لها الآن. وقد تستطيع أن تفكر بما هو أعمق من ذلك حين ترصد حركة التاريخ فترى كيف تهاوت كل قوى الشر والعدوان في بلادنا، وظلت الجبال والأماكن شاهدة على صلابة أبنائها. وهنا قد أجد تسويغاً لقول عبد العزيز المقالح:

"الأيام -أيام الشاعر جزءٌ من فنه، وبعده الزمني ضارب في بعده الفني والموضوعي، وأيام البردوني هي أيام اليمن."(٢٥).

- ٤ -

الثنائيات الضدية:

يتمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر في لغة التضاد، وتنبع أهمية التضاد في خلق الشعرية من كونه مصدراً للفجوة: مسافة التوتر، إذ إن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية.(٢٦)

ويلفت قارىء البردوني سمة أسلوبية واضحة تميزه من غيره تتجلى في هذه الثنائيات الضدية، والجمع بين النقيضين، وتتجلى هذه الثنائيات الضدية والجمع بين النقيضين، والقلب، والمنافرة، والتقديم والتأخير، كسمة من سمات الانحراف الأسلوبي في غير قصيدة من ديوانه، وتكتفي بالنظر في قصيدتين: «الأخضر المغمور»، و«مغنّي تحت السكاكين».

١/٤

لكي يستهلّ الصبح من آخر السُّرى ... يحن إلى الأسى ويعمى لكي يَرى

لكي لا يفيق الميتون ليظفروا ... بموت جديد يُبدعُ الصحو أعبرا

لكي ينبتَ الأشجار: يمتد تربةً ... لكي يصبح الأشجار والخصب والثرى

لكي يشتهل المستحيل كتابه ... يمد له عينيه حبراً ودفترا

لأن به كالنهر أشواق بناذل ... يعاني عناء النهر يجري كما جرى

يروّي سـواه وهو أظمى من اللظى ويَهْوي لكي ترقى السفوحُ إلى الذّرى

لكـي لا يعودَ القَبْرُ ميلادَ ميِّـت لكي لا يوالـي قيصرٌ عهد قَيْصـرا

لأن دمَ الخضـراء فيـه مُعلَّـبٌ يذوبُ ندىً يَمْشي حقولاً إلى القُـرى

لأن خطاه تُنْبتُ الوردَ في الصَّـفـا وفي الرَّملِ أضحى يعشق الحُسْنَ أحمرا

هنـا أو هنـا يَنمـو لأن جُـذورَهُ بكـلِّ جـذورِ الأرضِ ورديةُ العُـرى(٢٧)

واضح كيف تتجاور المتناقضات أو تتناقض المتجاورات في بنية عميقة يكسوها وشاح من الأسى حتى إنه ليجمع بين الصورة المبهجة والصورة المحزنة في البيت الواحد أو البيتين المتجاورين(٢٨). فهذه التراكيب تحمل نظامها الجمالي المتكامل الذي يشكل بحق معجم البردّوني، وفلسفته الجمالية الشعرية على أكمل وجه في مجازية الكلمة الشعرية وقوتها من خلال ارتباطها بغيرها، متجاوزاً المعنى المركزيّ إلى معانٍ هامشيةٍ أكثر خصباً وشعرية.

٢/٤

بعَـيْنَيْـه حُلْمُ الصّبـايا وفي حناياهُ مـقـبـرةٌ مُسْـتـريحـهْ

لنَيْـسـانَ يَشْـدو وفي صَـدْرِه شـتـاءٌ عنيفٌ. طيـورٌ جـريحـهْ

بـلادٌ تـهـمُّ بمـيـلادها بـلادٌ تموتُ وتمشي ذبيـحـهْ

بـلادان داخـلـهُ هـذه جنينٌ وهذي عَـجـوزٌ طريحـهْ

وآتٍ إلى مَـهْـدِه يشـرئب ومـاضٍ يَئنُّ كـثكلى كـسـيحـهْ

زمـــانان داخـلهُ يَغْــتَلي   دُجى كـالأفـاعي وتندى صـبـيـحـهْ

فَـتـخـضـرُّ عـافـيـةُ الفن فـيـه   وأوجـاعُـهُ وَخْـدَهُنَّ الصـحـيـحـه!

أيا شـمـعـة العـمـر ذوبي . يُلحُّ   فـتـسـخـو وتومي أأبدو شـحـيـحـهْ

فـيـولد في قلبـه كل يوم   ويحـمل في شـفـتـيـه ضـريحـهْ

يوالي فـيـرفض نصف الولاء   ويبـدي العـداوات جلوى صـريحـه

لهُ وَجْـهُـهُ الفـردُ . لا يرتدي   وجـوهاً تغطي الوجـوه القـبـيـحـهْ

يُعـرّي فـضـائح هذا الزمـان   ويَعْـرى فـيـبـدو كـأنقى فـضـيـحـهْ

تَرى وجـهـهـا الشّمسُ فيه كمـا   ترى وجـهـهـا في المرايا المليحـه[٢٩]

إنّ التضاد هنا يكتسب شعريته من خلال طبيعته البنوية لا من خلال كلمة وكلمة، أو جملة وجملة، إنه كامن في مستوى التعبير وفي بنية النص. إن كل لفظة هنا تشع باتجاهات متنوعة متعاكسة[٣٠]، من خلال اختيار واع وتركيب تسمح به سبل التصرف. وتكمن شعرية هذه القصائد بالإضافة إلى تحقيقها اللحظتين الأولى والثانية للانحراف الأسلوبي في أنها ليست موجوداً طبيعياً في الفكر أو العالم الخارجي، وإنما هي سمة الفرد المبدع، إذ تتجذّر في رؤية فردية للعالم وللذات وللكائنات، رؤية تحويلية تتناول موجودات العالم وتفتق منها عوالم جديدة ليست كائنة فيها، بل هي وليدة الفاعلية الشعرية[٣١]. ونستطيع أن نرى مستويات مختلفة للتضاد تكسب النص توتراً داخلياً من خلال المقارنة والتفضيل:

يحنُّ إلى الأسنى

وهو أظمى من اللظى[32]

الخفض إلى الأعلى

الرفع إلى الأسفل

التوق إلى الأقسى

الصد عن الأسهل

الموت إلى الأنهى

لو لي صوت المغني[42]

لو لي صبر أقتل[33]

أو التقابل والتضاد مثل:

يعمى – لكي يرى

يهوي – لكي ترقى السفوح

يوالي – ويرفض

يروّي سواه – وهو أظمى من اللظى

بلادا تهلم ميلادها – بلادا تموت وتمشي ذبيحه

بلادان داخله: هذه جنين – وهذي عجوز طريحه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم تزداد الثنائيات تكاملاً وتوتراً مثل:

- بعينيه حلم الصبايا-وفي حناياه مقبرة مستريحة
- لنيسان يشدو-وفي صدره شتاء عنيف
- وآت إلى مهده يشرئب-وماض يئن كثكلي كسيحه
- فتخضر عافية الفن فيه-وأوجاعه وحدهن الصحيحه
- فيولد-ويحمل ضريحه
- يعرّي فضائح هذا الزمان-ويعرى فيبدو كأنقى فضيحهْ
- من يخرجني مني-البحث عن المدخل
- الخفض إلى الأعلى-الرفع إلى الأسفل
- آتي الماضي أدهى-ماضي الآتي أعضل
- عن معنى لا يعني-عن خجل لا يخجل
- عن حي لا يُحيي-عن قبر يتغزل

تظهر الثنائيات الضدية -والنص يخلق ثنائياته الضدية- بين الكلمة والكلمة، وبين الجملة والجملة، وبين الصدر والعجز، وكل ذلك جاء في علاقات سياقية تسلسلية تتحقق في قصائده برتب متفاوتة. وهذا قريب مما أسماه كمال أبو ديب في الشعرية «العلائقية»، حين نفى أن تحدد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة: كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤية أو الانفعال... الخ. إذ إن بعضاً من هذه العناصر عاجز عن منح اللغة هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية[٣٤].

-٥-

بين الانحراف وغير المعقول:

يقول عبد العزيز المقالح:

«من الكلاسيكية إلى السريالية، تلك هي الرحلة التي قطعها شاعرنا البردوني في رحلته الفنية»[٣٥]. ويقول: «لكن صوره وتعابيره تقفز في أكثر من قصيدة وبخاصة في السنوات الأخيرة، إلى نوع من السريالية، تصبح فيه **الصورة أقرب ما تكون إلى ما يسمى باللامعقول**»[٣٦].

وقد أتفق مع المقالح في جزء من مقولته، ولكنني أخالفه في فهم السريالية في هذا الموضع، إذ أفهم السريالية هنا على أنها «وعي عميق بالواقع»، فهي سريالية في «الشعرية» أسميها انحرافاً أسلوبياً وشتان ما بين الاثنين. ومع أن الانحراف الأسلوبي وغير المعقول قد يمثلان المنافرة نفسها (Impertinence) إلا أن المنافرة قابلة للنفي في الانحراف، متعذرة النفي في غير المعقول. إنهما تتشابهان من حيث البنية سلباً، أي بمقدار ما تخرقان القانون، ولكن الجملة غير المعقولة تحقق اللحظة الأولى لميكانزم كامل وتفتقر إلى اللحظة الثانية، وهنا يكمن الفارق. إن الانزياح في الشعر لا معقول متعمد يطلب من ورائه الوقوف على تصحيحه[٣٧]. وإذا صحت قسمة جان كوهين لما هو شعري إلى زمنين هما:

١- عرض الانزياح.

٢- نفي الانزياح.

فإن الانحراف الأسلوبي يعرض وينفي، بينما يكتفي غير المعقول بالعرض دون النفي. فكأن الانحراف عمل إيجابي أداته سلبية. ومن هنا، فإن لا معقولية الشعر أساسية ولكنها غير مجانية[٣٨]، وهذا ما يدعوه اللسانيون الإبداعية (Creativity)، وهي القدرة التي يمتلكها المبدع مستخدماً عدداً من الوسائط الألسنية استخداماً بلا حدود[٣٩]. ولكي يتضح الأمر أكثر فإني أسوق هذين النموذجين:

نموذج «١»

شيء بعيني جدار الحزن يلتمع   يهم يخبر عن شيء ويمتنع

يريد يصرخ ينبي عن مفاجأة   لكنه قبل بدء الصوت ينقطع

يغوص يبحث في عينيه عن فمه   تغوص عيناه فيه يقتفي يدع

عما يفتش؟ لا يدري يضيع هنا   يقوم يبحث عنه وهو مضطجع

يومي إلى السّقف تسترخي أنامله   تمتد كالدود، كالأجراس تنزرع[٤٠]

نموذج «٢»

الرَّقَمُ الحادي عشرَ يَبيضْ

والرقم التاسعَ عَشَرَ يفرّخ

فإذا جُمِع الرَّقمان

أكلْنا بَيضاً وطبخنا لَحماً[٤١]

في النموذج الأول تتجلى الشعرية في خلطها بغير المعقول وهو هنا: إسناد الحزن والإخبار والامتناع والإرادة والصراخ والإنباء والانقطاع والغوص والبحث وغيرها إلى جدار الحزن، بل إلى عيني جدار الحزن. فقد خرق قانون اللغة في اللحظة الأولى، ولكنه لم يقف عند هذا الحد، وإنما عاد ليخضع لعملية تصحيح ليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية. فهو إسناد يخلق لغة شعرية غير اللغة العادية، وإن تكن تمت إليها بصلة. إنها لغة ذات مفردات، وتركيب نظمي (Syntax)، وجوازات، وتحريمات يُبرِّرها الإبداع[٤٢]. ومن هنا نقول مع جان كوهين: إن اللغة الشعرية تقع في منزلة وسط بين اللغة الخالصة الصحيحة، (أي الخالية من الانزياح وغير المعقول) واللغة غير المعقولة[٤٣].

أما النموذج الثاني فإنه غير معقول، وإن يكن انزياحاً عن النمط المألوف، فهو انزياح مفرط تعدّى درجة تستعصي على التأويل، فسقطت عنه السمة المميزة للغة، أي سمة التواصل.

ويبلغ الانحراف الشعري ذروته في قصيدتيه: «الغبار والمرائي الباطنية» و«الآتون من الأزمة».

٥/١

ها هُنا الجـدران تَدْمى وتفكرْ ... وعلى أرؤسـهـا تمشي وتنظرْ
بعضُـهـا يَزْحُمُ بعضاً هارباً ... بعضُـهـا يُقبلُ كالخيلِ ويدبرْ
بعضُـهـا يَمْشي ولا يَمْشي يرى ... مثلما يستقرىء الأسرار مُخْبِر
ما الذي شاهَدْتُ تقضي مهنتي ... أن أرى سـراً فَيَخْفَى وأُقَدِّرْ
المدادُ الأبيض السـري بلا ... أيْ سر . . . ما الذي يُبْدي ويُضْمِرْ
تبـذر الأوراق لكن مـالهـا ... في يديك اتسخت من قبلِ تثمـر
لم تكن غيـر أجيـر لا تخف ... إن أغبى منك من سوف يُؤجِّرْ
مِنْ إلى مـثلِ ذباب يرتمي ... مثل ذكرى لا تلاقي من تذكّـر
مثل أفكارٍ أضاعت فَمَهـا ... وتلاقيـه فتنسى أن تُعَبِّرْ
أيـديـاً رمليـة دودية ... تكتبُ الأقلامَ والريحُ تُفَسِّـر [٤٤]

٥/٢

يا حزاني يا جميعَ الطيّبينْ ... هذه الأخبارُ من دار اليَقينْ
قـرّروا الليلة أن يتّجِـروا ... بالعشايا الصّفْرِ بالصبحِ الحزين
فافتـحـوا أبوابكم واختزنوا ... من شعاع الشمس ما يكفي سنين
وقّعوا مشروع تقنين الهوى ... بالبطاقات لكل العاشقين

قــــرّروا بيع الأمـــــاني والرؤى   في القناني رفــعـــوا ســـعـــر الحنين

فــتـــحـــوا بنكين للنوم بنوا   مــصـنعــاً يطبخُ جـــوع الكادحين

إنكم أجــــدر بالســــهـــد الذي   يعـــد الفـــجـــر بوصل الثـــائرين

بدأوا تجــــفـــيف شطآن الأسى   كي يبـيـعـــوها كـأكـيـاس الطحين

علّبــوا الأمــراض أعلوا ســعـــرها   كي يصـيــر الطب سـمــســاراً أمين

حــسناً تجــويعكم تعطيـــشكم   إنما الخــوف على الوحش الســمين[٤٥]

٥/٣

يظهر الانزياح السياقي في القصيدتين من خلال المنافرة التي تشكل انزياحاً صارخاً، ففي القصيدة نجد الجدران تدمى وتفكر وتمشي وتهرب وتنظر وتقبل وتدبر، ونجد الأفكار تضيع فمها وتلاقيه وتنسى أن تعبر، ونجد الغبار يمتد سقفاً أرجلاً أعيناً تغلي وتمطر. شيء غير معقول وانزياح يعاكس النسق المألوف ويؤسس نظاماً لغوياً جديداً. الصورة هنا نزاع بين المركّب والبدائل[٤٦]، بين الخطاب والنسق[٤٧]. ولو وضعنا بدلاً من كلمة الجدران «الناس» لكان الخطاب يندرج في خط النسق ولانتفى الشعر. الانزياح هنا يخضع النسق ويستجيب للتحول/ الشعر وفق عبارة فاليري: «لغة داخل لغة» يتشكل بوساطتها نمط جديد من الدلالة. ولا معقولية الشعر هنا ليست موقفاً مسبقاً إنها الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعبرها، إذا رغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله بشكلها الطبيعي[٤٨].

في القصيدة الثانية تأخذ المنافرة بعداً آخر هو بعد المفارقة. اللامعقول في هذه القصيدة يُعَتْلَنُ لأن الأخبار آتية من دار اليقين (على المفارقة) والأخبار هي:

قرّروا الليلة أن يتّجروا بالعشايا الصفر بالصبح الحزين

" ووقعوا مشروع تقنين الهوى، وقرّروا بيع الأماني والرؤى، ورفعوا سعر الحنين، وفتحوا مصرفين للنوم، وبنوا مصنعاً يطبخ جوع الكادحين، وبدأوا تخفيف شطأن الأسى، وعلّبوا الأمراض وأعلوا سعرها".

إن المعقول في هذه الحالة أن يُفْتتح مصرفان للدم، وأن تفتتح المصانع، وأن تخفف المستنقعات الآسنة، وأن توقع المشاريع الاقتصادية.. الخ. بَيْدَ أن الشاعر لو فعل ذلك لسقط في النثرية، ولما استحق أن يسمى شاعراً. المفارقة هنا تكتسب بعداً مأساوياً من خلال التناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين ما يُقدَّم له، وبعداً آخر تحريضياً، فالشاعر يسخر يستهزىء، يعيّر، يغمز، يتهكم، يحتقر، وفي كل ذلك يخلق لغة شعرية دون أن يسقط في شرك اللامعقول(٤٩).

وبعد:

فإذا كانت «الأسلوبية» تقوم على البحث فيما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب، وإذا كان من مزايا الشعرية الانحراف والتوتر والمفاجأة والدهشة وتوليد اللامنتظر، فإن البردّوني قد حقق كل ذلك على وجه يبرز شخصيته وصوته ونبرته المميزة، بحيث لا تختلط بشخصيات الآخرين. وقد كان الانزياح الأسلوبي لديه نابعاً من قدرته الإبداعية في الخطاب الأدبي، وفي خلق لغة جديدة تهدم المألوف، لتبني على أنقاضه لغة شعرية، وكأنها توقع في نظام اللغة اضطراباً يصبح انتظاماً جديداً، ويحدث في نفس المتلقي وقعاً لذيذاً.

هوامش وتعليقات الفصل الرابع

(١) محمد خير الحلواني، النقد الأدبي والنظرية اللغوية، مجلة المعرفة عدد ٢٣٢، سنة ٢٠، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١م، ص ٣٣-٣٥.

(٢) أ. ف. تشتشرين، الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شرارة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، د. ت، ص ١٨.

(٣) صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ص ١٢-١٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٥٤، والتعريف للأديب الفرنسي بول فاليري.

(٥) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ليبيا-تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧م، ص ٩٩، والتعريف لميكال ريفاتير، اقتبسه المسدّي من كتاب «محاولات في الأسلوبية الهيكلية» ل لريفاتير.

(٦) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦، ص ص ١٩٢-١٩٣م.

(٧) نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٨١م، ص ٥٨.

(٨) اللغة والإبداع، مبادىء علم الأسلوب العربي، القاهرة، انترناشونال برس، ط ١، ١٩٨٨م، ص ص ١١١-١١٢، ويذهب شكري عيّاد إلى أن الانحراف يخص اللغة الفنية، ولا يقدم عليه إلا أديبٌ متمكّن. ويلتقي مع ريفاتير في اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارىء، ص ص ٧٨-٧٩.

(٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم، د. ت، ص ٤٢٨.

(١٠) المصدر نفسه، ص ص ٤٢٩-٤٣٠.

(١١) أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، بيروت، دار المسيرة، ط ٢، ١٩٧٧، ص ص ٢٥٠-٢٥١.

(١٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّمه وعلق عليه، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مصر، دار النهضة للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ج٢، ص ص ٧٨-٨٢.

(١٣) محمد عبد المطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، دراسة أسلوبية، مجلة فصول، الجزء الثاني، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣م، ص ص ١٣-١٤.

(١٤) محمد خير الحلواني، النقد الأدبي والنظرية اللغوية، ص ٤٠.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(١٦) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوبية وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، العدد الرابع عشر، السنة الثانية، ١٩٨٢م، ص ٣٨.

(١٧) محمد خير الحلواني، السابق، ص ٤١.

(١٨) الحلواني، نفسه، ص ٤٢.

(١٩) الحلواني، نفسه، ص ٤٢.

(٢٠) أنظر: من أجل المعنى الهامشي، علي زوين، ظلال المعنى بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث، آفاق عربية، السنة الخامسة عشرة، أيار ١٩٩٠م، ص ٧٣.

(٢١) عبد الله البردّوني، وجوه دخانية في مرايا الليل، بيروت، دار العودة، ١٩٨٠، ص ص ٩٣-٩٩.

(٢٢) البردّوني، نفسه، ص ٩٩.

(٢٣) كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ص ٣٧.

(٢٤) البردّوني، السابق، ص ص ٢٠-٢١.

(٢٥) شعراء من اليمن، بيروت، دار العودة، ١٩٨٣م، ص ١٧.

(٢٦) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ص ٤٥-٤٧.

(٢٧) البردّوني، السابق، ص ٣٠-٣٢.

(٢٨) هلال ناجي، شعراء اليمن المعاصرون، بيروت، مؤسسة المعارف، ١٩٦٦م، ص٧٣.

(٢٩) وجوه دخانية، ص ص ٥٦-٥٩.

(٣٠) Carti, M: An Introduction to Literary Semiotics, (Bloomington and London), 1978, p. 79.

(٣١) كمال أبو ديب، السابق، ص ٥٠، وانظر تحليله الشائق لقصيدة أبي تمام، ص ص ٥٠-٥١.

(٣٢) الديوان نفسه، ص ٣١.

(٣٣) من قصيدة، «هاتف وكاتب» ص ص ٥٢-٥٣.

(٣٤) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ١٣، وانظر: محمد خير الحلواني، ص ٤٦، فقد تحدث عن مبدأ التلاحم Cohesion عند الأسلوبي هوليدي M. Holliday.

(٣٥) شعراء من اليمن، بيروت، دار العودة، ١٩٨٣م، ص ٢٤.

(٣٦) المرجع نفسه، ص ٢٦.

(٣٧) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص ٦.

(٣٨) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٤.

(٣٩) انظر: يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، دمشق، منشورات العالم العربي، ١٩٨٥م، ص ٢٣١.

(٤٠) عبد الله البردّوني، ص ص ٨٩-٩٠.

(٤١) نموذج أتيت به للتمثيل فقط.

(٤٢) Paul Valery, The Art of Poetry, Princeton, 1966, p. 172.

(٤٣) جان كوهين، المصدر السابق، ص ٦.

(٤٤) الديوان ص ص ١٥١-١٥٤.

(٤٥) الديوان، ص ص ٧٠-٧٢.

(٤٦) البدائل: مجموع الكلمات التي يمكن أن يحل بعضها محل الآخر.

(٤٧) النسق، مجموع العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية دون النظر إلى التركيب.

(٤٨) جان كوهين، السابق، ص ١٢٩.

(٤٩) انظر: دي، سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ص ٣٤.

الفصل الخامس

قناع النّص:
قراءة في تجليات الرفض وجوهر الإبداع عند أمل دنقل



في معنى الرفض

- ١ -

في لسـان العـرب، الرفض: تركك الشيء. تقـول: رفـضني فـرفـضـتـه، رفضت الشيء أرْفُضُه وأرْفضُهُ رَفْضاً ورَفَضاً: تركته وفرّقته. الجوهري: الرفض الترك.

أمـا في علم النفس فـيسـتـعـمل مـصطلح الرفض (Rejectionism) بمعنى نوعي: فهو أسلوب دفاعي يتخذ شكل رفض اعتراف الشخص بواقعية إدراك ذي تأثير صدمي. ويرى فـرويد (S.Freud) في الرفض، وإلى الحد الذي ينصب فيه على الواقع الخـارجي، المرحلة الأولى من الذهان، وذلك على عكس الكبت... فبينما يبدأ العصابي بكبت متطلبات الهو، يبدأ الذهاني بالتنكر للواقع[١].

ويستنتج من رأي فرويد أن الرفض عملية دفاعية أصيلة تجاه الواقع الخارجي من خلال انشطار الأنا في عـمليّة دفاعيّة تختلف عن الانقسام الذي يرسي الكَبْتَ العصابي من طريقتين:

الأول: إننا هنا بصدد نمطين مختلفين من دفاع الأنا، وليس بصدد صراع ما بين الأنا والهو.

الثاني: إن أحد هذين الدفاعين الخاصين ينصب على الواقع الخارجي[٢].

ومن هنا فالرفض ليس عـمـلاً منكراً ولا مـسـتـهـجناً، لأن أعظم الأعـمـال وأعاظم السير تكونت من نطفة الرفض ومن طاقاته. فالأنبياء رفضوا أوضاعاً فاسدة أو ضارة، وأرسوا مكانها قيما خالدة صالحة للبشر، والمخترعون والعلماء رفضوا نظريات جامدة أو ناقصة فأكملوها أو طوّروها، ومشاهير الكتاب والأدباء

المبدعين رفضوا بعض الأساليب المكررة الخاملة، والمصلحون في كل زمان ومكان رفضوا النظم السياسية والاجتماعية التي كانت تُذل الإنسان وتستعبده، وأحلّوا محلها نظماً ديمقراطية واجتماعية وثقافية تخدم الإنسان[٣]. كل هذا وغيره رفض مشروع ومنتج أسهم في البناء الحضاري للمجتمعات الإنسانية.

ويشير الرفض إلى عدم استسلام الرافض لقيم المجتمع السائدة أو لبعضها على الأقل، وهو بالتالي يرفض أن يتنازل عن نفسه. يرى عالم النفس المعاصر إريك فروم أن الإنسان يتنازل عن نفسه إزاء استسلامه لقيم المجتمع السائدة، خاصة في المجتمع الصناعي الحديث، فيقول:

" إن الفرد يكف عن أن يصبح نفسه، إنه يعتنق، تماماً، نوع الشخصية المقدّمة له من جانب النماذج الحضارية، ولهذا فإنه يصبح تماما شأن الآخرين وكما يتوقعون منه أن يكون .. وعلى أية حال فإن الثمن الذي يدفعه غالٍ، إنه فقدان نفسه"[٤].

والرفض غير الاغتراب وغير التشيؤ[٥]، وإن يكن الرفض والاغتراب والتشيؤ من ملامح الوجود الإنساني، وآية ذلك أن المغترب يشعر بالانفصال عن مجتمعه، والمتشيء ينزع عن شخصيته ويعامل كشيء، فيفقد حريته[٦]. أما الرافض فليس بهارب من الواقع، وإنما هو يواجهه، ولو ترتب على هذه المواجهة التضحية بالذات. إن الرفض ظاهرة جدليّة جوهره الانفصال وباطنه سؤال مهم! في أي اتجاه يجب أن نسير؟.

وحين يجيب الرفض عن هذا السؤال يكون أكثر اقترابا من الحريّة. يقول أدونيس:

«الرفض، بحد ذاته، عنصر هدم. لكن ما من ثورة جذرية، أو حضارة تأتي، دون أن يتقدمها الرفض ويمهد لها، كالرعد الذي يسبق المطر... فإذ نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزائف، لا يعني أننا نتخلّى عنها، بل يعني أننا نتخطّى هذا الحضور إلى حضور لائق غني»(٧) .

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الرافض غير "اللامنتمي"، الذي تحدث عنه كولون ولسون، إذ الأول إيجابي والثاني سلبي. فاللامنتمي، وفق ولسون، هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واه، ويرى أن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذراً من النظام، فيلجأ إلى غرفته في الفندق، ويغلق بابها، ويعيش ليرقب الآخرين من ثقب في الحائط(٨) . وإذا كان "اللامنتمي" يرفض الحياة ويعاديها، فإن الرافض مقبل عليها، ولكن ليس بأي ثمن. إنه يريدها حياة أجمل وأكمل وأعدل.

ومن هنا فإن مهمة الرفض تكمن في إرادة التغيير وليس استجداء الراحة والسلام. وبهذا الفهم لا يكون الرفض هرباً أو نفياً، بل هو مواجهة للواقع ودفاع عن الحريّة، يتيح لنا أن نأمل بالطوفان الذي يغسل ويجرف، وبالشمس التي تشرق وراء خطواته(٩) .

وفي هذا السياق الذي شرحته يمكن النظر إلى قصيدة الرفض العربية الجديدة بشكل عام، وإلى قصيدة الرفض عند أمل دنقل بشكل خاص. إنها قصيدة تفضح الواقع المتخلف، وتعرّيه تماماً، لترسم واقعاً أكثر إشراقاً، وعدلاً، وإنسانية.

-٣-

ويتجلى الرفض لدى أمل دنقل في منحيين :

الأول:- الرفض المباشر: ويمكن أن نسميه "الرفض المواجهي" أو : الصريح" الذي اتضحت معالمه عبر مجموعة من "اللاءات النافرة" ، في ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" . الصادر سنة (١٩٦٩)، وبالذات في قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة" ، التي نظمها عام (١٩٦٢م). ويمثل هذا المنحى، أيضاً، ديوان "العهد الآتي" (١٩٧٥م)، وبخاصة قصيدته "من أوراق أبي نواس" . وقد ترسّخ هذا المنحى وأخذت معالمه تتضح في ديوانه «أقوال جديدة عن حرب البسوس»، (١٩٧٦م)، التي يستوحي فيها مقتل كليب على يد جساس، ويجعل منه رمزاً للحق المغتصب، وبخاصة في قصيدته «لا تصالح».

الثاني:- الرفض الابتهالي : وهو رفض عدل فيه عن النموذج الأول، ولجأ إلى صيغة هي أقرب إلى الابتهال والشفافية والعمق والتأمل منها إلى الرفض المباشر[١٠] .

وقد برز هذا الرفض بعد أن أُصيب أمل بمرض السرطان وكان في مواجهة الموت، فكان هذا المرض من أسباب دخول أمل إلى منطقة وجدانية، أخرى، وتجربة جماليّة جديدة غير التي تبلورت في الرفض المباشر. وتتمثل هذه المرحلة في ديوانه «أوراق الغرفة ٨» أو ما أطلق عليها «قصائد الموت»[١١] وهي : «الجنوبي»، و«ضد من»، و«زهور»، و «السرير»، و«لعبة النهاية»، و«الطيور»، و«الخيول»، وغيرها. وسنقف على كل ذلك بالدرس والتحليل.

أولا - الرفض المباشر

وقد تجلى هذا الرفض عبر «أقنعة متعددة»، بل لعل أهم ما يميز هذا الرفض أن أمل دنقل ولج بابه بمجموعة من الأقنعة التراثية، فأخذ يستلهم رموز التراث كأبي نواس، وزرقاء اليمامة، والأشعري، وصلاح الدين، وخالد بن الوليد، والزير سالم، وقطر الندى، والمتنبي، وغيرهم. وكل هؤلاء يوظفهم أمل من أجل خدمة قضيته الفنية والفكرية بدلاً من أورفيوس، وأدونيس، وطائر الفينيق، وذلك أن العرب، وفق أمل، هم أصحاب كل تراث المنطقة السامي الذي انتهبه اليهود وأودعوه كتابهم، وادّعوا أنه تاريخهم[١٢].

ونفهم القناع، هنا، ليس على أنه صنو التنكّر والتغطية والتمويه، وإن تكن هذه بعض سمات القناع وإنما نفهمه على وجهه البلاغي الأوسع حين يقوم بمهمتين، هما: الاحتواء والتحويل. فهو يحتوي الوجه المقنّع، لكنه يحوّله أيضاً، يتقمصه ويهرب منه، يحتضنه دون أن يكون هو هو[١٣].

ويأخذ الرفض «المقنّع» شكلاً واضحاً منذ قصيدته الأولى «كلمات سبارتكوس الأخيرة». وسبارتكوس هو محرر العبيد الذي تمرد على أوامر قيصر الإمبراطورية الرومانية، فشاد جيشاً من العبيد، لكن الظروف تضافرت عليه، ليُهْزَمَ ويصلبَ على أبواب روما. وقد جعله أمل رمزاً للخلاص الإنساني بقوله: «لا» بإزاء من قالوا «نعم»:

المجدُ للشيطان معبود الرياح

من قال: "لا" في وجه من قالوا: "نعم"

من علَّمَ الإنسان تمزيق العدَمْ

من قال "لا" .. فلم يَمُتْ،

وظلَّ روحاً أبديّة الألم[١٤]!

وقد أثارت هذه القصيدة كما قصيدته «مقابلة خاصة مع ابن نوح» ضجة نقدية تراوحت بين نقد أمل، لمخالفته المفهوم القرآني للشيطان، والدفاعِ عنه وتسويغ عمله فنيّاً. فقد رأى جابر قميحة أن أمل، على توفيقاته الكثيرة، لم يكن موفقاً في استخدام هذا الرمز، لأن الشيطان كان رمز الرفض في مواجهة الله الحق العدل، أي في مواجهة القيم العُليا[١٥]. كما أنكر باحث آخر على أمل هذه الصورة، لأن الشاعر يضع فيها الذات الإلهية في صف واحد مع الطُّغاة والجبابرة والمتسَلّطين، فهي صورة تتناقض مع الحس الديني والحس الفني معاً[١٦].

ودافع عن هذه القصيدة عبدالعزيز المقالح، فرأى أنها تدعو إلى التمرد والطغيان، لأن المجد، هنا، ليس للشيطان الحقيقي إبليس، ولكنه للشيطان «سبارتكوس»، ذلك العبد الذي اشتاقت نفسه للحرية، فقال: «لا» في وجه «القيصر». وكانت النتيجة أن اسمه ظل على كل لسان، وظلت روحه الأبديّة الألم، تزرع الشجاعة في نفوس العبيد، وتدفع بهم في الصفوف الأولى في المواجهة[١٧].

وإلى مثل هذا الرأي، تقريباً، ذهب باحث آخر، إذ رأى أن روح التمرد والثورة في القصيدة ليست ضد الله، وإنما هي ضد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الإنسان في مصر . . . إنّها ثورة ضد أنصاف الآلهة، وما الشيطان إلا معادل موضوعي للتعبير عن هذا التمرد المشتعل في أعماق الشاعر[١٨] . .

وعلى أنني ألتمس تخريجاً لنَقدة أمل في مناقضته الحس الديني، وأحبذ أن يبتعد الشاعر عن الرموز التي لها مسيس مباشر بالله جل جلاله، إلا أن لدي تفسيراً ينبع من فهمي للقناع ليس إلا. وملخص هذا الفهم أن للقناع وجهين، إذ

هو لا يعطي ويموّهُ فقط. «بل يكون قناعاً حين يتصف بصفتين: الاحتواء والتحويل. فهو يحتوي الوجه المقنّع لكنه يحوّله بتقمصه، ويهرب منه، يحتضنه دون أن يكون هو هو»[١٩]..

فالقناع، وفق هذا الفهم، متضمن في الشاعر لكونه معبّراً عن فكره، وهو مستقل عنه، في شخصيته الحقيقية سواء أكانت شخصية دينية أو تاريخية، أو ما شابه ذلك. أو بمعنى آخر كأن الشاعر يتبنى قيمة تهمه في القناع، وهو هنا الشيطان بما يرمز إليه من رفض، وهو في الوقت نفسه يتغاضى أو يتخلّى عن القيم السلبية للشيطان في مواجهة الله الحق العدل، إنه يقوم بعملية تحويل، وهذا سر من أسرار الإيحاء في القناع. وصحيح أن تمجيد الشيطان يتناقض في الظاهر أو في بنيته السطحية، مع ما توارثناه من أن الشيطان ملعون، إلا أنه في بنيته الشعريّة العميقة (والشعر لا يخضع لمنطق خارج الشعر) يمجدُ الحريّة. ومن هنا، قلنا: إن الشاعر يقترب من القناع في شيء، وينسلخ عنه في أشياء. ويرى أحد الباحثين في محاولة فنيّة لتسويغ هذه القصيدة، أن إحدى سمات أمل - أنه يحدد للقارىء كيفية تلقي القصيدة، وطريق الدخول إليها، إنه يسوق قولا له دلالة أولى واضحة وجلية، ولكن هذه الدلالة رغم تحطيمها للبِنْية الميتافيزيقية السائدة - لا يقصدها أمل، وإنما يقصد معاني أخرى يهتدي إليها عن طريق المفارقة[٢٠]..

وفي ضوء هذا الفهم نستطيع أن نمضي في قراءة القصيدة التي تحرّض على الرفض، وعلى الثورة، ولو كانت العاقبة أن يُعلّق جميعُ الرافضين على مدخل المدينة:

مُعَلّقٌ أنا على مشانق الصّباحْ

وجبهتي بالموتِ محنيّةٌ

لأنني لم أحنِها حيّة[٢١]..

إن التباين أو التناقض بين حالة الشاعر الذي رفض أن يحني هامته حيّاً، وبين إجباره على أن يحنيها ميتا، أمر يثير المفارقة، و «السخرية»، ويخلق نوعاً من التحريض ضد الظلم. ويتضح هذا «البناء المفارقي» أو «بناء التضاد» أو «بناء التناقض» كما (سماه إحسان عباس)[٢٢] . أكثر فأكثر في قوله:

فالانحناء مر...

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسجُ الرّدى

فقبّلوا زوجاتِكم "إني تركت زوجتي بلا وداع

وإنْ رأيتم طفليَ الذي تركْتُهُ على ذراعها بلا ذراع

فعلّموه الانحناء! علّموه الانحناء[٢٣]!.

فالخطاب الشعري في بنيته السطحية يدعو للاستسلام: «علموّه الانحناء»، ولكنه في بنيته العميقة يدعو إلى الرفض، والتمرد، والثورة[٢٤]..

وفي قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» يتخذ أمل من قصة زرقاء اليمامة مع قومها، وما تحمله من حس تنبؤي ونفاذ بصيرة، مستفيداً من الواقع المعيش قبل هزيمة (١٩٦٧م) - قناعاً يدخل منه إلى غرضه الذي يتمثل في رفض «السكوت» و «الخنوع. .»، والتحريض على المطالبة بالحرية!.

أيتها النبيّةُ المقدّسة ..

لا تسكتي .. فقد سكت سنة فسنة

لكي أنال فضله الأمان

قيل لي "اخرس"

فخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتزُّ صوفها .. أردُّ نوقها أنام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة .. والماء .. وبعض التمرات اليابسة.

وها أنا في ساعة الطعانْ

ساعة أن تخاذل

الكماةُ .. والرماةُ .. والفرسانْ

دُعيت للميدان[٢٥]!.

فالشاعر لا يكتفي بزرقاء اليمامة، وإنما يستحضر شخصية تراثية أخرى هي شخصية «عنترة العبسي»، ويجعله معادلاً موضوعياً لأفراد الشعب العربي الذين غُيِّبوا تماماً عن المشاركة في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وعندما وقعت المعركة دُعوا للمشاركة فيها بعد أن تخاذل المستفيدون منها. وإذا كان عنترة العبسي قد استطاع أن يرد أسلاب قومه فإن الشعب العربي، هنا، لم يكن له حول ولا طول، فكانت النتيجة كما يقول أمل:

فها أنا على التراب سائلٌ دمي

وهو ظمىء .. يطلب المزيد

أسائل الصمت الذي يخنقني:

"ما للجمال مشيها وئيدا ..؟؟"

"أجندلا يحملن أم حديدا ..؟!"[٢٦]

ويستمر أمل على هذا النهج من «الرفض المواجهي»، بل يزيده تأصيلاً في ديوانه «العهد الآتي»[٢٧] . . ففي قصيدة له بعنون «صلاة»، وهي أوّل قصيدة تصدرت الديوان، يقول أمل:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك.

باقٍ لك الجبروتُ. وباقٍ لمن تحرس الرهبوت.

تفردت وحدك باليسر. إنَّ اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسر. إلاّ. الذين يماشون

إلاّ الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراةِ

العيون .. فيعشون. إلا الذين يشون. وإلا

الذين يوشّون ياقات قمصانهم برباط السكوت!

أبانا الذي في المباحث. كيف تموت

وأغنية الثورة الأبديّة ليست تموت[٢٨] .!؟

إن أمل، هنا، يسخر، ويلذع، ويتهكم، ويعرّي، إنه يخلق مفارقة كلية وشاملة تقوم على الثورية، ولكنها تتعداها بكثير في محاولة منه لخلخلة القيم السائدة التي عشنا عليها زمناً طويلاً، وقَلْبها رأسا على عقب، فهو يستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، ولكنّها تَحمل في داخلها قولاً مغايراً أشبه بسلاح هجومي فَعّال، هو سلاح الضحك الذي يولد التوتر، والضغط، ومن ثم التحريض على الرفض والتمرد[٢٩] . .

وفي قصيدته «من أوراق أبي نواس» يتضح ذلك النفس الرافض عبر الصراع بين المثقف والسلطة. فأمل يطرح إشكالية هذا الصراع بين المثقف والسلطة. ويتضح من خلال القصيدة أن المثقف مثقفان: مُدّجن يظل في صف السلطة، ورافض ينحاز إلى الكتابة. أما القناع التراثي الذي يتمترس الشاعر خلفه فهو «أبو نواس» الشاعر العباسي الذي عرف بثورته على تقاليد المجتمع الذي يحد من حرية الفرد، وعلى تقاليد القصيدة العربيّة القديمة، والذي كان قريباً من السلطة، إذ عرف بقربه من الرشيد.

يستهل أمل قصيدته بحوار بسيط بين صديقين خارجين من الدرس يجريان قرعة بسيطة، بوساطة وجهي العملة الواحدة التي تحمل على وجه منها صورة الملك، وعلى الوجه الآخر صورة الكتابة، وهكذا تبدأ القصيدة:

"ملكٌ أم كتابة؟"

صاح بي صاحبي، وهو يلقي بدرهمه في الهواء.

ثم يلقفه

(خارجيْن من الدرس كنا .. وحبر

الطفولة فوق الرداء

والعصافير تمرق عبر البيوت،

وتهبط فوق النخيل البعيد!)

... ...

"ملك أم كتابة؟"

صاح بي .. فانتبهت، ورفّت ذبابة

حول عينين لامعتين

فقلت: "الكتابة"

فتح اليد مبتسما، كان وجه المليك السعيد

باسما في مهابة!

"ملكٌ أم كتابة؟"

صحت فيه بدوري ..

فرفرف في مقلتيه الصبا والنجابة

وأجاب: "الملكْ". دون أن يتلعثم ... أو يرتبكْ

وفتحت يدي ..

كان نقش الكتابة

بارزاً في صلابة![٣٠] .

وإذاً فقد اختار كل واحد ما جاد به «لاوعيه»، فأمل انحاز إلى الثقافة والفكر فاختار الكتابة، وصاحبه انحاز إلى السلطة فاختار «الملك»، دون أن يتلعثم أو يرتبك. وعلى الرغم من أن أبا نواس (قناع أمل) يُساق إلى منادمة الرشيد، إلا أن هذا اللقاء لا يتم إلا على المستوى الخارجي، وتبقى ملامح الرفض واضحة في إحساس أبي نواس بالأسى والحزن في أرض الغرابة (الخلافة العباسية)، وفي رفضه أن يخضع حتى درهم اللعب، في إطاره الفني، إلى قانون المصادفة. وهكذا يتحول الدّرهم إلى أداة ضغط وقوة على المثقف:

من يملك العملة يمسك بالوجهين.

والفقراء بين بين.

إن هذا المقطع الشعري يحمل في بنيته العميقة إيحاء بالتحريض من خلال فعل الفقراء الجماعي أو المطحونين بين رحى السلطة وأشياعها. وينتقل أمل، بعد أن طرح قضية الفقراء أو عامة الشعب، نقلة فنية ذكيّة ليطرح قضية «الخارجين على السلطة» عبر حوار فني ساخن بين (الحرس) أشياع السلطة ووالد أبي نواس المتهم بالخروج على السلطة.

نائماً كنت جانبه، وسمعت الحرس

يوقظون أبي!

— خارجي

— أنا ..!

مارقٌ

من؟ أنا!

... ...

وتواريت في ثوب أميَ، والطفلُ في صدرها ما نبسْ

ومضوا بأبي تاركين لنا اليتم متشحا بالخرس[٣١].

وهكذا تضيق الدائرة وتضيق، حتى تتحكم وتغلق على الشعراء الرافضين، فتقف السلطة للشعراء بالمرصاد، لتلغي فاعليتهم في المجتمع بما هم مصدر وعي دائم ينشدون الحريّة، إذ في قلب الرفض تعيش الحرية:

أيُّها الشعر .. يا أيُّها الفرح المختلسْ

... ...

كلُّ ما أكتبه في هذه الصفحة الورقيّة

صادرته العسس[٣٢] ..

... ...

ويزداد الرفض تأصيلاً وتأثيلا متخذاً صوراً كثيرة، ومرتديا أقنعة متعددة في ديوانه «أقوال جديدة عن حرب البسوس» (١٩٧٦م). ويتخذ أمل من مقتل كليب والوصايا العشر التي كتبها لأخيه الزير سالم - قناعاً آخر للوصول إلى غرضه بعدم التفريط في الحق العربي وعدم القبول بأخذه مجزءا، حتى ولو سُدّت في وجه طالبِ الحق كُلُّ الرؤى :

لا تصالح!

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقا عينيك،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى؟

هي أشياء لا تُشترى[٣٣] ..

وتتشكل حركةُ القصيدة من الجملة الشعرية (لا تصالح)، التي تتكرر على مدى جسد القصيدة تسع عشرة مرة، ممهدة لنشوء بنية دلالية مكتملة، تقوم على تلك الجدلية بين الماضي والحاضر:

هل يصير دمي – بين عينيك – ماء؟

أتنسى ردائي الملطخ

تلبس – فوق دمائي – ثياباً مطرَّزة بالقصب؟

إنّها الحربُ

قد تثقل القلبَ

لكنَّ خلفك عارَ العرب[٣٤].

إن التصالح، هنا، معناه قتل الخير وإبقاء جذوة الشر مشتعلة. وصحيح أن في التصالح بعض مكاسب تظهر في مثل قوله: «ولو توجوك بتاج الإمارة»، ولكنها مكاسب آنية ومرحلية، لأن الهدف من وراء هذا التصالح مبنيٌّ على المصلحة وليس على نية حقيقية للصلح. وعندما يتم التصالح بين الشر والخير، فإن الطرف الثاني سينسى الماضي بإيجابياته وسلبياته، وسيتلكأ عن الأخذ بالثأر (الدم/ الحق)، بينما يقوم الطرف الأول (الشر، مُسيلُ الدم) بتجاهل الماضي أي ما أحدثه من قتل وظلم، دون أن ينزع فكرة الشر من رأسه، وبسوء نية مبيتة[٣٥].

ولا يقف الأمر عند حد نسيان الماضي، وإنما يتعداه إلى إحداث ظلم آخر يتمثل في قوله:

إن سهما أتاني من الخلف ...

سوف يجيئك من ألف خلف[٣٦].

وإذن فالمصالحة في مثل هذا الموقف ترسخ الظلم، وتغتال الماضي، في حين أن عدم المصالحة يؤكد على مسيرة العدل، وهو عين ما يؤكد عليه رفض أمل الذي رمز له بالسيف في قوله:

لا تصالح،

ولو توجوك بتاج الإمارة

إن عرشك: سيف

وسيفك: زيف

إذا لم تزن - بذؤابته - لحظات الشرف

واستطبت - الترف[٣٧]..

إنه لرفض قاطعٌ كحد السيف، وهو رفض له ما يبرره نفسيّاً وثقافيّاً وحضارياً، إذ هو تعبير عن هم الجماعة وليس عن الذات. فالماضي والحاضر يتواصلان عند أمل في جدليّة عجيبة، آية ذلك أن التراث الذي يستحضره أمل مثلاً قصة كليب في حرب البسوس، يوظف عبر رؤية معاصرة، إذ لا يمكن أن

نعيش حاضراً مشرّفاً في ظل تجاهلنا لماضينا، بل لا بد من التعبير عن الماضي بالحاضر[٣٨] . وكليب، هنا، هو الماضي، وهو المجد العربي القتيل، وهو الأرض العربية السليبة، وهو رمز كل المظلومين والمقهورين، إلى أن يعاد الحق المغتصب لأهله وأصحابه:

لا تصالح

فما الصلحُ إلاّ معاهدة بين ندين

(في شرف القلب) لا تُنْتَقَصْ

والذي اغتالني محض لص

سرق الأرض من بين عينيّ

والصمت يطلق ضحكته الساخرة![٣٩]

فأي صمت هذا الذي يطلق ضحكته الساخرة؟؟ إن الشاعر، هنا، يعرف موقعه جيداً، وإن موقفه واضح ثابت لا يقبل المساومة حتى من أقرب المقربين:

سيقولون:

ها أنت تطلبُ ثأراً يطول

فخذ – الآن – ما تستطيع:

قليلا من الحق ..

في هذه السنوات القليلة

إنه ليس ثأرك وحدك

لكنه ثأر جيل فجيل

وغداً ..

سوف يولد من يلبس الدرّع كاملةً،

يوقد النار شاملةً،

يطلب الثأرَ،

يستولدُ الحق،

من أضلعِ المستحيل[٤٠]

وأمل صادق برؤيته ونبوءته، لأنه واعٍ تماماً لواقع الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية، وواعٍ على التاريخ ماضياً وحاضراً: إذ «لا يضيع حق وراءه مطالب».

لا تصالح،

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ،

والرجال التي ملأتها الشروخ،

هؤلاء الذين يحبّون طعم الثريد،

وامتطاء العبيد،

هؤلاءِ الذين تدلّت عمائمهم فوق أعينهم،

وسيوفهم العربيّة قد نسيت سنوات الشموخ.[٤١]

فالشاعر ثابت على موقفه، واعٍ بكل ما يدور حوله في هذا الواقع، بل هو يستبق الزمن في وعيه، ويجسد في شعره الفاعلية الثوريّة، بما هي فاعلية كليّة، بما هي رفض لصورة العالم وطموح إلى تغييره[٤٢].

يقول توني بني (T.Bennett) :

«إن الشعر يقول: «لا» بصورة شمولية وجذريّة في آن واحد: بما هو إنشاء وبما هو رؤيا لا بما هو موقف ذهني مجرد وحسب[٤٣].

ثانياً: الرفض الابتهالي:

وهو رفض لا يقل ضراوة عن الأول وإنْ أخذ شكلاً ابتهالياً ونحا نحو الشفافية، وامتد فيه نفس صوفي يشع حكمةً وشفافية. وربما كان السبب في ذلك واضحاً، إذ بدأ هذا المنحى من الرفض الابتهالي وأمل يستعد للموت على أثر مرض السرطان الذي ألَمّ به، وجعله نزيل السرير في غرفة «٨». إن لحظات انتظار الموت التي عاشها أمل في المعهد القومي للأورام جعلته أكثر تأملاً في الحياة والوجود، ومنحته بعض الشفافية، وسلبته تلك الحدة المعهودة في شعره، مما

جعله ينأى عن (ذات الجماعة) التي استغرقته جل سنوات عمره، ليكتب عن (جماعة الذات)[٤٤]. أو كما قال أحد الباحثين مصورا لغة «العهد الآتي»، . . فقد خفت نبرة الحدة الوجدانية والنزعة الخطابية . . بل نشعر «بهيمنة الوقار العقلي» على أغلب هذه القصائد . . أمل هنا . . هو أمل هناك . . . هو أمل الرفض والتمرد . . . ولكن رفضه هناك كان رفض الثائر المتشق السلاح . . . أما هنا . . . فرفض الحكيم الموجّه[٤٥]».

في هذا المنحى نلاحظ اختفاء أدوات الرفض المباشر التي عهدناها في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» و«أقوال جديدة عن حرب البسوس»، واقتراب الشاعر إلى التأمل في الكون تأملا داخليا، ليعقد بينه وبين كل الموجودات علاقة حميمة، فنجده يخاطب الزهور، والأسرَّة، والطيور، والخيول، باعتبارها ذوات عاقلة لا يفصلها عن الإنسان إلاّ الهيئة الخارجية[٤٦]، ولعل هذا التأمل العميق في الموت هو الذي كان وراء الغياب الظاهري للعنصر البشري ليحل محله – ولو ظاهريا – عالم الطيور والخيول والزهور، التي لم تكن إلا بدائل موضوعية للشاعر نفسه. لقد كان أمل جواداً جموحاً وطائراً محلّقاً في السماء، قبل أن يصيبه المرض السرطاني الخبيث، ولكنه الآن جواد مكبّلٌ وطائرٌ في القفص.

إن المفارقة بكل معانيها تشكل مفتاحا للدخول إلى عالم «الرفض الابتهالي» عند أمل، إذ لم تعد الأقنعة ذات جدوى وهو يواجه الحقيقة المرة، فكان لا بد له أن يتعامل مع الموت في محاولة منه للإقرار بوجوده، أو لتجاوزه في تجربة وجدانية تختلف عما سبق:

الطيور التي تحتوي الأرض جثمانها،
في السقوط الأخير
والطيور التي لا تطير
طوت الريش واستسلمت
هل تُرى
علمت أن عمر الجناح قصير ... قصير؟[٤٧]

ونلحظ في هذا الرفض قدرة أمل على خلق التضاد بين طرفين متناقضين: أحدهما يمثل الحياة المتدفقة المنطلقة حيوية وحرية، في حين يمثل ثانيهما الذبول والموت والهمود[٤٨]. فالخيول والطيور والزهور التي يصورها أمل لا تأتي على حالة واحدة، وإنما يقارن بينها في حالتين كما يلي:

- طيور محلقة في السماء لا تأبه بشيء	- طيور التقطتها أيدي الناس وهي تنتظر سكِّينة الذبح
- خيول جامحة كتبت بدمائها الفتوحات العظيمة وأقامت ميزان العدل	- خيول تحّولت إلى تماثيل في الميادين أو قطع من الحلوى تقوم في المواسم
- زهور جالسة على عرشها في البساتين قبل أن تواجه لحظة القصف والقطف	- زهور تنزّلت عن عرشها وأصبحت سلعة رخيصة تباع في كل مكان وتحمل اسم قاتلها في بطاقة

وفي هذا المنحى يبدو الرفض نابعا من مستويين : نفسي ودلالي . فإذا كانت المرحلة الأولى من (الرفض المواجهي) تمثل حياة أمل ونفسيته الرافضة والقوية ، فإن المرحلة الثانية تمثل نفسية أمل الرافضة والمتأملة . ولكل مرحلة أدواتها الفنية ووسائلها التعبيرية الخاصة بها ، فهو في المرحلة الأولى طائر محلِّق ، وجواد جموح ، وزهرة يانعة في مملكتها ، ولكنّه في المرحلة الثانية طائر في القفص ، وجواد مكبل ، وزهرة نزلت عن عرشها لتجود بآخر أنفاسها العطرة . إنه يجسد مأساته بشكل خاص ، ومأساة البشر جميعا ، وإن بدا أنه يتحدث عن مآسي الخيول والطيور والزهور ، لأن الصفات الإنسانية تطغى على كل هذه الأشياء لتحقيق الاندماج الكامل بين هذه الأشياء والمتحدث ، لأن مصيرهما واحد[٤٩] . وهو في المرحلة الأولى ، فنيّاً ، مخلص للتقاليد الفنية العربيّة بطابعها الإنشادي ، وإيقاعيتها العالية ، وصلتها بالتراث الشعري العربي ، محتفظ بكل العناصر اللغوية والموسيقية المشحونة بالدلالات ، مراوح في التقفية التي لم يفقدها لحظة واحدة . ولعل كل ذلك جاءه من معرفته الأصيلة بالتراث العربي والإسلامي الذي لم يغب لحظة واحدة عن إبداع أمل . أما في المرحلة الثانية أو ما أطلقنا عليها «الرفض الابتهالي» ، فقد احتفظ أمل ببعض سمات المرحلة الأولى ، ولكن لغته رقت وسلست ونحت نحو الشفافية ، وآية ذلك أن الخطاب أصبح للذات المتأملة ، في حين كان الخطاب في المرحلة الأولى للآخر أو للجماعة ، وطبيعي أن الذي يتحدث للآخرين يحتاج إلى لغة أكثر قدرة على الإقناع من الحديث للنفس . ولعل ديوانه «أوراق الغرفة» «٨» هو خير ما يمثل هذه المرحلة . فهو

يتحدث للزهرات، وسلال الورد التي يحضرها عائدوه. فيذكّر مصيرها بمصيره، وينظر إليها بعطف وهي تتنفس بالكاد ثانية ثانية :

تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت -دهشة-

لحظة القطفِ،

لحظة القصف،

لحظة إعدامها في الخميلة!

... ...

تتحدث لي

كيف جاءت إليّ

(وأحزانها الملكيّةُ ترفع أعناقها الخُضرَ)

كي تتمنى لي العُمُرَا!

وَهْيَ تجودُ بأنفاسها الآخرة!!

كل باقةْ ..

بين إغماءةٍ وإفاقةْ

تتنفس مثلي - بالكاد - ثانية .. ثانيةْ

وعلى صدرها حملت راضيةْ ..

اسمِ قاتلها في بطاقةْ ![٥٠]

ولا جَرَمَ أن تغيب في هذه المرحلة الأقنعة التي كان يرتديها أمل، لأن كل شيء انكشف أمام عينيه، فو ينتظر الموت الذي تعد مواجهته من أسباب التفلسف الأولى عند الإنسان، مما جعله يتوحد مع سريره، فيخاطبه وكأنما يخاطب إنسانا يلتقي معه في المصير نفسه، ويسبغ عليه سمات إنسانية، وتنمو بينه وبين السرير علاقة إنسانية تؤهله لأن يعاتبه في مثل قوله:

قلت يا سيدي .. لم جافيتني؟
قال: ها أنت كَلَّمْتَنِي
وأنا لا أجيبُ الذين يمرون فوقي
سوى بالأنين
فالأسرّةُ لا تستريحُ إلى جسد دون آخر
الأسرّةُ دائمة
والذين ينامون سرعان ما ينزلون
نحو نهر الحياة لكي يسبحوا
أو يغوصوا بنهر السكون[51]!

ويعج رفض أمل هذا بالأسئلة والحوارات الذهنية التي تغوص في أعماق الأشياء، وفي كنهها، من خلال هذا التأمل العميق الذي يخلق في ذهن المتلقى مفارقة تحفزه إلى التأمل في أبسط الأشكال المعتادة:

فِي غُرَفِ العملياتِ،

كانَ نقابُ الأطباءِ أبيض،

تاج الحكيماتِ أبيض، أرديةُ الراهباتِ،

الملاءاتُ،

لونُ الأسرّةِ، أربطةُ الشاشِ والقطنِ،

قرص المنوّمِ، أنبوبة المصلِ،

كوبُ اللبنْ

كلُّ هذا يشيع بقلبي الوَهَنْ

كلُّ هذا البياضِ يذكّرُني بالكَفَنْ

فلماذا إذا مت يأتي المعزّونَ متشحين

بشارات لون الحداد؟

هل لأن السواد

هو لونُ النجاةِ من الموتِ،

لونُ التميمةِ ضد الزمنْ

ضد مَن؟[٥٢]

إنه رفض لأبسط أشكال المعتقدات، وهو رفض يأخذ عمقه من هذا التأمل العميق الذي يفلسف الأشياء، ويفتقُ حولها الحوارات، موظفا «المفارقة»، ومشكّلاً من خلالها استراتيجية من استراتيجيات الرفض غير المباشر. إن المفارقة هنا، تحدث مايُسميه كمال أبو ديب: الفجوة: مسافة التوتر، ليس على سبيل المكوِّنات اللغوية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى العقلية(٥٣).

فهو يجمع الشيء وضده في القصيدة وفي المقطع الشعري أحياناً، من خلال رصد جزئيات معيّنة في الواقع الاجتماعي، فيلتقط هذه اللحظات ويضعها في دائرة الحدث لتخلق مع ضدها حسا مأساويا بالفاجعة. فالخيول مثلا، هي الخيول سواءً في الماضي أم الحاضر، ولكنها لدى أمل رمز للناس. فحين ينظر إلى الخيول عبر التاريخ فإنه يستحضر فعل الخيول في الزمن الماضي يوم كانت تدك سنابكها الأرض وتمهد للفتوحات، ثم ينظر إلى ما آلت إليه اليوم، فيجدها تماثيل من حجر في الميادين، وأراجيح خشب للأطفال، وتماثيل حلوى في الأعياد، وأكثر من ذلك أصبحت، بعد أن كان لا يعلوها إلاّ الفاتحون، مركباً للسائحين الأجانب:

"كانت الخيل – في البدء – كالناس
بريّةً، تتراكضُ عبر السهول

ولكن صورتها اليوم اختلفت ويظهر ذلك في تساؤلات أمل:

"ماذا تبقى لك الآن .. ماذا؟
سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب،

في جيوب سلالاتك العربيّة

في نزهة المركبات السياحية المشتهاه

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول

هذا الذي كسرت أنفَهُ لعنةُ الانتظار الطويل»[٥٤]..

فالتضاد الذي يحدثه أمل ليس بين كلمة وكلمة، وإنما هو يخلق التضاد بين النقيضين على مستوى دلالي منبث في الصورة الشعرية، ليقوى حسّ المتلقى بالمفاجأة. وفرق بين أن يكون التضاد حلية لفظية يزين بها الشاعر بيتاً أو قصيدة، وبين الاختيار الواعي لجزئيات الواقع لنفسي أو الاجتماعي أو السياسي أو حتى الوجودي (الحياة/ الموت)، وتوظيفها عبر رؤية فكرية وفنية، ليقارن بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، أو بين ما هو موجود وما ينبغي أن يوجد. إن أمل يوظف التضاد عبر رؤية فكريّة وفنيّة، ليكشف الواقع المتناقض بشتى أنواعه، أو يجري مصالحة بين المتناقضات، ليخلق حساً عظيماً بالمفارقة[٥٥]. .

وفي لحظات استعداده الأخير للموت يصير الرفض ضمنيّاً، وهذا يدل على رغبته في أن يحث خطاه إلى نهايته، فلا يريد أن يحسب الأيام الباقية له من حياته ولا يريد «قنينة الخمر»:

هل تريد قليلا من الخمر؟

إنَّ الجنوبيَّ يا سيدي يتهيّبُ شيئين

قنينةَ الخمرِ والآلةَ الحاسبة

ولكن حين يوجه السؤال للحياة والاستمرار في العيش، فإن أمل يرفض ذلك بملء فيه، لأنه اشتاق للقاء الحقيقة ولقاء أصدقائه الذين سبقوه:

هل تريد قليلا من الصبر؟

لا، فالجنوبيُّ يا سيدي

يشتهي أن يلاقي اثنتين:

الحقيقة والأوجه الغائبة[٥٦]..

ولعل هذا الموقف النهائي وهو رغبة أمل في مواجهة الحقيقة، التي شغلت الفلاسفة والمفكرين عبر العصور، هو الذي جعله يطمئن إلى الموت ويستأنس به، بل ويؤنسه، فيتحدث عنه بسماحة في مثل قوله:

«أمسِ فاجأته واقفا بجوار سريري

ممسكا - بيد - كوب ماءْ

ويد، بحبوب الدواءْ

فتناولتها ...

كان مبتسما

وأنا كنت مستسلما لمصيري»[٥٧].

فالشاعر، وإن بدا راضيا ومستسلما لنهايته، يصور المفارقة الأزليّة الكبرى التي تنطوي عليها معاناة البشر في كل مكان وزمان، وكأنه يقيم نوعا من الرؤية الكونيّة الشاملة التي لا ترى في الكون إلا مأساة واحدة قطباها الظلام والنور، والحياة والموت، والحرية والأسر(٥٨).

ويصل أمل إلى قناعة تامة بالموت، فيرفض حتى الركوب في «سفينة نوح» ليظل يعانق الوطن. ففي قصيدته «مقابلة خاصة مع ابن نوح» يقلب الأمور رأسا على عقب، حين يتخذ من «ابن نوح» رمزاً للرفض، ولكنه يحوّل الرمز بعد أن يحتويه. فسفينة سيدنا نوح عليه السلام كانت وسيلة لنجاة المؤمنين الصالحين للانتقال إلى حياة جديدة تخلصهم من شرور الناس الذين اختاروا الرذيلة والشر والظلم، ورفضوا الحق والعدل والخير والصلاح . . . ولما كان ابن نوح قد رفض دعوة أبيه (دعوة الحق والخير)، وظن أنه قادر على النجاة من الطوفان، حين يلوذ بجبل عال لا تبلغه المياه، فقد كان غرقه تجسيداً رمزيّاً لفشل الاعتصام بغير الله. غير أن أمل يعكس الرمز تماما في قصيدته، ويقوم باحتواء الرمز وتحويله إلى رمز للمتمرد العصري، فيخرجه من موقف العاق السلفي إلى الثائر المتمرد(٥٩). ومن هنا جعل أمل السفينة تقل كل المرابين والفجّار، وجباة الضرائب، ومستوردي شحنات السلاح المهرّب، وعشيق الأميرة، وناهبي الوطن في الرخاء خاذليه في المحن، . . الخ، ورفض هو الصعود إلى السفينة، ليلجأ إلى جبل آخر يعصمه من الزلل هو «الشعب». فهو يرتدي قناع «ابن نوح» ولكنه يحوّله عن مساره إلى مسار آخر يخدم قضيته»(٦٠).

صاحَ بي سيّدُ الفلك

قبل حلول السكينة:

«انجُ من بلد .. لم تعد فيه روح!»

قلت: طوبى لمن طعموا خبزه ...

في الزّمان الحسن

وأداروا له الظهر يوم المحن!

ولنا المجد – نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا!)

نأبى الفرار...

ونأبى النزوح،[61].

ويعمم أمل هذه الرغبة في رفض الحياة على كل شيء يصفه أو يتحدث عنه، حتى ليجعل الخيل تتساوى عندها محصلة الرفض والقبول، والركض والوقوف:

اركضي للقرار

واركضي أو قفي في طريق الفرار

تتساوى محصلة الركض والرفض في الأرض[62].

إن المفارقة هنا تكمن في سقوط الخيار فمحصلة «الركض»، كنقيضه «الوقوف»، ومحصلة «الرفض» كنقيضه «القبول»، ومحصلة الحركة كنقيضها «السكون»، لأن ميزان العدل مختل، مما يؤدي إلى ضياع قيمة الحريّة ليحل محلها «عبثية الوجود» و«عبثية المجهود»[٦٣].

ويصل أمل إلى قناعة راسخة بأن رفض النجاة هو آخر الطرق إلى الراحة الأبدية التي ظل ينشدها، فيعقد صلحاً مع الموت ضد الحياة، مؤكدا على رغبته في لقاء اثنتين: الحقيقة والأوجه الغائبة:

هل تريد قليلا من الصبر؟
لا فالجنوبيُّ يا سيدي يشتهي أن يكون
الذي لم يكُنْه
يشتهي أن يلاقي اثنتين: الحقيقة
والأوجه الغائبة[٦٤].

وهكذا لم ينه رفض أمل للحياة إلا التصالح مع الموت، ذلك الرفض الذي تجلّى إبداعا في القصيدة، وأصالة في الأداء الفنّي، حتى حق له أن يعد من شعراء الحداثة الأكثر تميّزاً وحضوراً.

وبعد،

فما الذي يراه الشعر الآن غير حسن؟
كل شيء، كل شيء، لأن دور الشعر
أساسا رفض الواقع
مهما كان هذا الواقع جميلا[٦٥].

هوامش وتعليقات الفصل الخامس:

(١) جان لابلانش و.ج.ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٥م، ص ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦٣.

(٣) انظر: فخري الدباغ، في ضمير الزّمن أحاديث في الإنسان والمجتمع، العراق، دار الرشيد، ١٩٨٠م، ص ص ٩ - ١٠.

(٤) الخوف من الحرية، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢، ص ١٥٠.

(٥) التشيؤ: ظاهرة فلسفية تعني أن الفرد يصنع من نتاج عمله شيئا، صنما، ينصبه ويعبده ويركع له، فيبدأ الشيء الذي صنعه يكتسب حياة وحيوية، ويبدأ هو يفقد الحياة والحيوية، إنه يتشيأ.
(انظر مجاهد عبد المنعم، الإنسان والاغتراب ،دمشق، القاهرة، بيروت، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٥، ص ص ٤٥ - ٤٧).

(٦) مجاهد عبدالمنعم ، الإنسان والاغتراب، ص ٤٧.

(٧) زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٨م، ص ١٦١.

(٨) انظر: كولن ولسون، اللامنتمي: دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين، نقله إلى العربية أنيس زكي حسن، بيروت ، دار الآداب، ط٢، ١٩٨٢م، ص ٥.

(٩) انظر: أدونيس، زمن الشعر، ص ١٦١.

(١٠) انظر: وليد منير: «الشاعر المستباح، أمل دنقل نموذجا»، مجلة الوحدة، السنة السابعة، العددان، ٨٢ ، ٨٣، أغسطس، ١٩٩١، ص ٢٥٦.

(١١) انظر: أحمد طه، قراءة النهاية: مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم «٨»، إبداع، العدد العاشر، السنة الأولى، اكتوبر، ١٩٨٣م، ص ٣٦.

(١٢) «آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل»، أجرته اعتماد عبدالعزيز، إبداع، العدد العاشر، السنة الأولى، ١٩٨٣، ص ١١٩.

(١٣) انظر: سعيد الغانمي، أقنعة النص، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الأولى، ١٩٨٣م، ص١١٩.

(١٤) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط ٢، ١٩٨٥م، ص ١١٠.

(١٥) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٧م، ص ص ٢٢٧ – ٢٢٨.

(١٦) محمود عبدالوهاب، «حول استلهام التراث وقصائد لأمل»، مجلة أدب ونقد، العدد الثالث عشر، يونيو، يوليو، ١٩٨٥م، ص ٨٢.

(١٧) «أمل دنقل وأنشودة البساطة»، إبداع، ع ١٠، سنة أولى، اكتوبر، ١٩٨٣م، ص ٢٨، وكذلك مقدمته للأعمال الكاملة، ص ٣٦.

(١٨) حامد يوسف، «شعراء السبعينات في مصر مالهم وما عليهم»، مجلة أدب ونقد، العدد الثالث عشر، ١٩٨٥م، ص ٢١.

(١٩) أقنعة النص، ص ٦.

(٢٠) أحمد طه، السابق، ص ٣٩.

(٢١) الأعمال الكاملة، ص ١١٠.

(٢٢) فن الشعر، عمان، دار الشروق، ط ٤، ١٩٨٧م، ص ص ١٧٧ – ١٧٨ ، وقد رأى أن أحسن القصائد ما بني بناء «تناقض» كامل، وليس بناء «تكامل».

(٢٣) الأعمال الكاملة، ص ص ١١-١١٢.

(٢٤) ولعل قصيدة محمد مهدي الجواهري الميمية تنحو هذا المنحى من الرفض، وأولها:

نامي جياع الشعب نامي — حرستك آلهة الطعام
نامي فإن لم تشبعي — من يقظة فمن المنام

(٢٥) الأعمال الكاملة، ص ١٢٣.

(٢٦) الأعمال الكاملة، ص ١٢٤.

(٢٧) ترى عبلة الرويني أن ديوان «العهد الآتي»، هو أنضج أعمال أمل الشعرية فكراً ولغة ووجدانا وبناء، لأنه يحدد موقف أمل ورؤيته لهذا العالم، ويحدد اكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه.
(انظر : الجنوبي أمل دنقل، القاهرة، منشورات مكتبة مدبولي، د.ت، ص ٢٨).

(٢٨) الأعمال الكاملة، ص ص ٢٦٥ - ٢٦٦.

(٢٩) انظر: سيزا قاسم، «المفارقة في النص العربي المعاصر، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الثاني، ١٩٨٢م، ص ١٤٣.

(٣٠) الأعمال الكاملة، ص ص ٣٠٨-٣٠٩.

(٣١) المصدر نفسه، ص ٣١٠.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣١١.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٣٢٤.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٣٢٥.

(٣٥) انظر: صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٤م، ص ١٧١.

(٣٦) الاعمال الكاملة، ص ٣٢٩.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٣٢٩.

(٣٨) حدود النص الأدبي، ص ص ١٧١-١٧٢.

(٣٩) الأعمال الكاملة، ص ٣٣٥.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٣٣٢.

(٤١) المصدر نفسه، ص ص ٣٣٥-٣٣٦.

(٤٢) انظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م، ص٧٧.

(٤٣) كمال أبو ديب، المرجع نفسه، ص ٧٧، نقلا عن: Bennett,T.Formalism and Marxism, Methuen(London, 1979), P.55.

(٤٤) انظر: وليد منير، «الشاعر المستباح»، ص ٢٥٦.

(٤٥) جابر قميحة، السابق، ص ١٧٥.

(٤٦) انظر: أحمد طه، السابق، ص ٤٠.

(٤٧) الأعمال الكاملة، ص ٣٨٥.

(٤٨) انظر: نصار عبدالله، «كائنات الطبيعة والدلالة البشرية في أوراق الغرفة«٨»، إبداع، السنة الأولى، ١٩٨٣م، ص ٥٤.

(٤٩) انظر: فدوى مالطي، «قراءة في قصيدة زهور»، إبداع، السابق، ص ٨٢.

(٥٠) الأعمال الكاملة، ص ص ٣٧٠-٣٧١.

(٥١) المصدر نفسه، ص ص ٣٧٣-٣٧٤.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ص ٣٦٨- ٣٦٩.

(٥٣) في الشعرية، ص ص ٤٢-٤٣، وانظر: أحمد طه، السابق، ص٣٨.

(٥٤) الأعمال الكاملة، ص ص ٣٨٩-٣٩٢.

(٥٥) انظر: مدحت سعد محمد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م، ص ص ٧٢-٧٣.

(٥٦) الأعمال الكاملة، ص ص ٣٦٦-٣٦٧.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ٣٧٧.

(٥٨) نصار عبدالله، السابق، ص ٥٧.

(٥٩) انظر: عبلة الرويني، السابق، ص ٨١.

(٦٠) يأخذ جابر قميحة على أمل دنقل مناقضته المفهوم القرآي في اختياره رمزا(ابن نوح)، ويرى أن هذه المناقضة ليس لها ما يبررها، بل هو يضعف من كيان هذه الرموز في وضعها الجديد.
(انظر: جار قميحة، السابق، ص ص ٢٣١-٢٣٢).

(٦١) الأعمال الكاملة، ص ص ٣٩٥-٣٩٦.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ٣٩١.

(٦٣) جابر قميحة، السابق، ص ١٩٧.

(٦٤) الأعمال الكاملة، ص ٣٦٧.

(٦٥) هذا جواب أمل دنقل للكاتبة اعتماد عبدالعزيز في آخر حديث معه، إبداع، السابق، ص ١٢٢.

الفصل السادس

ملامح الشعريّة في مقدِّمات المتنبّي المدحيّة



الشعرية مفهوماً

- ١ -

الشعريّة وفق جون كوهين[1] ، عِلمٌ موضوعه الشعر. وكلمة شعر في العصر الكلاسيكي كانت تعني جنساً أدبياً يتميّز باستعمال النظم. ولكن كلمة شعر، اليوم، أخذت معنىً أوسع (خاصة مع الرومانسيّة) لتعني الإحساسَ الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة. ثم استعملت الكلمة توسعاً في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس الجمالي، ولم تعد الشعرية قيمة خاصة بالعمل الأدبي ذاته، ولكنها صفة نطلقها على قدرة ذلك العمل على إيقاظ المشاعر الجماليّة، وإثارة الدهشة، وخلق الحس بالمفارقة، وإحداث الفجوة مسافة التوتر، والانحراف عن المألوف. وبهذا المعنى فإن اللغة الشعريّة ليست جاهزة، وإنما هي تتكون بمعنى أنه لا نموذج لها من خارج نظام اللغة.

وتبحث الشعريّة عن قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والشائع منذ أرسطو حتى وقتنا الحاضر. ويرى طودوروف[2] أن الشعرية وضعت حَدّاً للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي، بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم، التي هي علم النفس وعلم الاجتماع وغيره، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فهي إذن مقاربة للأدب "مجرّدة" و "باطنية" في الآن نفسه. ومن هنا أكد طودوروف على أنْ ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو

خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكأن كل عمل أدبي عندئذ ما هو إلا تجلٍّ لبنية محدَّدة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ومن هنا جاءت عناية الشعرية بالخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة.

ويعتقد ياكبسون[٣]، وهو منظِّرٌ آخر من منظّري الشعريّة، أن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، وهو يتغيَّر مع الزمن، إلا أنَّ الوظيفة الشعرية أي الشاعريّة هي عنصر فريدٌ، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله. ويقول: إذا ظهرت الشاعريّة أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر. ويتساءل ياكبسون قائلاً: ولكن كيف تتجلّى الشعرية؟ وما الذّي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ ويجيب: إنها تتجلّى في كون الكلمة تُدْرَكُ بوصفها كلمة، وليست مجرّد بديل عن الشيء المسمّى، ولا انبثاقاً للانفعال. وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والدّاخلي ليست مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة. ولعلّه، هُنا، يلتقي مع أحدث نظريات السيميولوجيا (علم الإشارة) الذي أسس له الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (١٨٩٣ - ١٩١٤م)[٤]، وطوّره من بعده ومدَّ في أبعاده العالم اللغوي السويسري دي سوسير[٥]. ولعل أبرز ما يهمنا في موضوع السيميولوجيا في هذا السياق هو تأكيدها على إطلاق قيد الإشارات كدوال حرّة من غير تقييدها بحدود المعاني المعجميّة، وترسيخها لمبدأ (القراءة السيميولوجيّة) للنص بحيث يغدو له فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي فيصير القارئ المدرّب هو صانع النص[٦].

- ٢ -

إن الشعريات الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، وإنما اتسعت لتشمل فنوناً إبداعية أخرى، كالفن التشكيلي والسينمائي، ومن هنا يمكن للباحث أن يجد ملامح مشتركة بين كثير من الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها إثارة الانفعال الشعري أو الإحساس الجمالي. بَيْدَ أننا، وبحكم غرض منهجي، متوجهون نحو البحث عن شعريّة اللغة وحدها دون غيرها من الرموز السيميائية، بُغية الكشف عن مجمل المواصفات التي تجعل من نصٍ ما أو خطابٍ ما شعريًا أو يكتسب صفة الشعريّة. ولعلنا ممن يعتقد بأن الشعر ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل هو نقيض النثر تماماً. وطبيعة الفارق بين النثر والشعر لغويّة تكمن في نمطٍ خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدّال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى[٧]. إن الشعر انزياح أو انحراف عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويًا، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول. أمّا الانزياح المفرط الذي يستعصي على التأويل فتسقط عنه السمة المميزة للغة ألا وهي (التواصل). وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما، فإنه لا يقف عند هذا الخرق، وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية[٨].

وليس المقصود بخرق اللغة مجافاة قواعد النحو والتركيب والقفز عليها، وإنما ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي، أو الخطاب النثري. فإذا كانت اللغة، على سبيل المثال، تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة [النقط

والفواصل]، فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية. وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير. وإذا كانت اللغة العاديّة تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة، من مثل: " السماء ميتة، والجبال تبكي، والأرض تغني "، وهكذا دواليك[9].

-٣-

وحتى نفهم شعريّة الانزياح لا بُدَّ من معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية، وبناء المعيار ومعرفته ليس أمراً ميسوراً في كل حين، وبخاصة حين يتعلق الأمر بفترات مختلفة من تاريخ اللغة، فما يُعَدُّ معياراً في عصر قد لا يكون كذلك في عصر لاحق. ولذا فإن المنهج المتبع في مسألة تمييز الشعرية من خلال الانزياح وحسب لا يمكن إلا أن يكون منهجاً مقارناً. فلكون النثر هو اللغة الشائعة فمن الممكن إذن مواجهة الشعر بالنثر، فيكون الثاني معياراً نعدّ الأول انزياحاً عنه. وربما يبدو الأمر أكثر صعوبة حين نجد بعض ملامح الشعريّة تتحقق في النثر: رواية، قصة، وإن تكن شعرية الرواية أو القصة تختلف عن شعريّة الشعر.

ولعل مما يحسن ذكره في هذا السياق القول: إن الشعريّة اليوم شعريات؛ فثمّة شعريّة جان كوهين[10]، وشعريّة طودوروف[11]، وشعريّة ياكبسون[12]، وشعريّة

كمال أبي ديب[١٣]، وهكذا. ولكننا نعتقد، مستفيدين من أصحاب كل تلك الشعريات على اختلافهم في أشياء واتفاقهم على أشياء، أن الشعريّة ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجّانيّة، أو خلق الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعه. ولذا فقد يتكشف للباحث المتأمل في خطاب أدبي أو في قصيدة من القصائد مجموعة من الملامح الأسلوبيّة التي ميَّزت ذلك الخطاب أو زانت تلك القصائد ومنحتها صفة الشعرية، فإنه يثبتها، ثمَّ يبحث عن ملمح آخر، فإذا كان على سبيل المثال لا الحصر وجد أن التقديم والتأخير يشكلان في خطاب ما ملمحاً من الملامح الشعرية أقره، وهكذا بحث عن ملمح آخر. وهذا مطلب علمي يُقصد لذاته لأنه يعفي الباحث من تقديم أحكام عامة، ويمنحه فرصة التعمق في النصوص، التي يريد قراءتها. أمّا الإفادة من التنظير النقدي العالمي فهذا أيضاً مطلب علمي ولكن دون أن ننسى خصوصية أدبنا وجماليات لغتنا. وفي هذا السياق يمكن وضع تراثنا النقدي في موضعه الصحيح وفي سياقه التاريخي حيث قدَّم كثير من النقاد العرب نظرات نقدية ثاقبة في كثير من الموضوعات النقدية التي تطوّرت مفاهيمها اليوم بفعل تراكم العلوم وانفتاح الخطاب النقدي على العلوم الإنسانية، من فلسفة وعلم جمال وعلم نفس، وغيرها من العلوم الإنسانية.

"Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)"

إنَّ هذا النهج في البحث عن قوانين الإبداع قد حظي ببعض التأسيس النظري في تراثنا النقدي العربي مثلما يحظى اليوم بالتطوير في النقد العالمي. فقد بحث النقاد العرب القدامى كثيراً في قوانين الإبداع، وقدّموا تفسيراتهم المختلفة من منظورهم الخاص النابع من ثقافتهم.. وإذا كانوا اختلفوا عنا في تسمية المصطلحات فإن المفاهيم واردة بشكل واضح. فابن طباطبا (٣٢٢هـ) في كتابه عيار الشعر، وعبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) في نظرية (النظم)، وحازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ) في (الأقاويل الشعريّة المستندة إلى المحاكاة والتخييل)، كلٌّ هؤلاء وغيرهم من النقاد كانوا يبحثون في قوانين الإبداع، ويحاولون تقديم تفسيرات مختلفة لها. ولعلَّ عنوان كتاب ابن طباطبا (عيار الشعر) يوحي لنا بالكثير، إذ العيار يقتضي معياراً تنزاح عنه اللغة التي يفترض أن تكتسب صفة الشعريّة، يقول ابن طباطبا:

"الشعر كلام منظوم بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إنْ عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق"(١٤).

وحديث عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم يشمل المستويين اللذين تحدَّث عنهما النقد الحديث، وهما: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، يقول الجرجاني في دلائله:

" في نظم الكلم – تقتفي الحروف في نظمها – آثار المعاني وترتّبها على حسب ترتّب المعاني في النفس. فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض،

وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كلٍّ حيث وُضِع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح. والفائدة في معرفة هذا الفرق " بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة " أنك إذا عرفته عرفْتَ أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل؟؟»[١٥]. وإذن فقد كان إحسان عباس مُحِقاً حين قال:

"كانت نظرية النظم (أو التأليف) عند عبد القاهر إنكاراً لتلك الثنائية. أي أن يعنى الناقد برؤية الصورة مجتمعة من الطرفين معاً، دون فصل بينهما. لقد أصبح مصطلح " المعنى " لديه يعني الدلالة الكلية المستمدة من الوحدة "[١٦].

- ٥ -

إننا نواجه مفاهيم واحدة بمصطلحات متعددة مع مراعاة التطوّر وما يضيفه اللاحق للسابق. وإذا ما قصدنا المفهوم العام للشعرية؛ بمعنى البحث عن قوانين الإبداع فإننا واجدون: شعريّة أرسطو، ونظم الجرجاني، وتخييل القرطاجنّي، وهكذا. أما النظريات التي كانت وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) مع اختلاف التصوَّر في سر الإبداع وقوانينه فكثيرة جداً كما أشرت سابقاً. بل إن هناك نظريات أخرى ومفاهيم ومصطلحات وضعت في سياق شعريّات متعدّدة، مثل: نظرية التماثل equivalence عند ياكبسون، ونظرية الانزياح

Ecartement عند جان كوهين. وثمة من يهاجم الشعرية في وسائلها وغاياتها كالأسلوبي ريفاتير؛ إذ يرى فيها تحطيماً للنص، فضلاً عن أنه من العبث محاولة وضع نظرية في الشعرية، فهي لا تستطيع، حسب قوله، تحديد خصوصية النص بوصفه نصاً فحسب أي تحديد مكامن فرديته. وعوضاً عن ذلك ينصرف ريفاتير إلى تحديد المظاهر الأدبية الخاصة في النص من خلال أسلوبيّته[١٧].

ونحن لا نوافق ريفاتير في قوله كلّه، لأننا نعتقد أن الشعريّات مهما تعدّدت وتنوعت فإن مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه، فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمرٌ مفيدٌ للأدب والفن[١٨]. ومن هُنا فإن كُلَّ شعرية، حتى في إطار اختلاف المفاهيم، تكشف جانباً من جوانب الشعرية، فتنير بصيرتنا النقدية في ضوء ما قلناه من أن النقد عمل تراكمي دائم التطوّر وغير منغلق على نفسه كما الفن، وهو لا يقوم على البرهان العلمي أو المنطقي، وإن أفاد من المنطق والعلم. ولعلَّ تجارب بعض النقاد العرب المحدثين أمثال صلاح فضل[١٩]، ومحمد مفتاح[٢٠]، وعبد الله الغذّامي[٢١]، وكمال أبي ديب[٢٢]، وغيرهم، ماثلةٌ أمامنا في الإفادة من النقد العالمي والعربي في دراساتهم النقدية الجادّة التي تثبت فعالية القراءة، ومنحها سلطة على النص يقول الغذّامي في هذا السياق:

> " إن الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحراً بيانياً يسرقون به ما تبقى منا: أخيلتنا. وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحوِّل النص إلينا عن طريق القراءة .... وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة لأنها ليست سوى أثر (عودة) الطفل إلى أمّه"[٢٣].

ولعل هذه القراءة الحرّة التي يؤسس لها الغذّامي لا تتقيّد بالسياق وإنما تكمن الحرية في تفسير تلك الشيفرة وتحليلها، وكأنما القراءة محاولة للبحث عمّا يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفوس متلقيه لا عن معناه. وبهذا المعنى فلا وجود إطلاقاً لشيء اسمه (القراءة الصحيحة) أو (القراءة الخاطئة)، ولا لشيء اسمه (المعنى الثابت)، وإنما كل قراءة لنص هي وصف نقدي لفهمنا للنص، أي وصف للعلاقة بين القارىء والنص. وربما يبدو الفرق واضحاً بين النقد والقراءة، فإذا كانت كلمة النقد تحمل حكما سلطوياً على النص، فإن كلمة قراءة تحمل كافة الاحتمالات. ومن ثمَّ فالقراءة مسارٌ في فضاء النص، فليس للنص معنى مفرد، وثمة تعدد في التآويل وإن يكن ثمة قراءة أكثر وفاءً من قراءات أخرى، على الرغم من أنه لا توجد قراءة تامّة الوفاء[٢٤].

شعريّة المقدّمات المدحيّة:

-١-

كما قلت سابقاً ليس ثمة قانون ثابت أو ملمح محدّدٌ للشعرية، ولكننا نحاول البحث عن الملامح والأسباب التي جعلت من هذه المقدمات تثير فينا مشاعر الرضى والإعجاب، فنصفها بأنها مقدمات مبدعة أو جميلة أو شعرية. وقد يلتقي معنا في محاولة تسويغ هذه المقدمات، جمالياً، آخرون، وقد يبحثون عن ملامح أخرى ومسوغات لم نكن تنبهنا إليها، فيكونون على حق أيضاً، وإنما الأمر يكمن في تسويغ التحليل، وقراءة كل واحدٍ وقدرته على الإقناع من خلال سوقه الأدلّة والتفسيرات التي تحقق رؤيته، وتدعم وجهة نظره.

وأوّل ما تفجؤنا به مقدمات المتنبّي المدحيّة من مظاهر الشعرية هو ذلك الانحراف الأسلوبي الحاد عن نموذج المقدمات التي سبقته أو عاصرته، وخروجها أو عدولها عن النمط المألوف في المدح. فأنت حين تطالع تلك المقدمات لا تشك لحظة في أنك أمام غزليّة وأمام شاعر محبٍّ مدنف مدلّه وليس أمام شاعر مدّاح البتة. وأوّل قصيدة أختارها قصيدة قالها في صباه يمدح فيها سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابي، وهي من الشاميّات، وتجري المقدمة على هذا النحو:

أحيـا وأيسـرُ ما قـاسيْتُ ما قَتَلا

والبيْنُ جارَ على ضَعْفي ومـا عَدَلا

والوجْدُ يقوى كما تقوى النوى أبداً

والصبرُ ينحلُ في جسمي كما نحلا

لـولا مفـارقةُ الأحبـاب ما وجدت

لـهـا المـنـايـا إلى أرواحـنـا سـُبُلا

بما بجفنيْكِ من سحرٍ صِلي دنفاً

يهوى الحيـاة، فأمـا إن صددْتِ فـلا

إلاّ يَشـبْ فلقـد شـابت له كبدٌ

شـيْبـاً إذا خـضـبـتْـه سُـلوةٌ نَصـلا

يـحنُّ شـوْقـاً فـلولا أنَّ رائـحـةً

تـزورُه في رياح الشّـرْقِ مـا عـقـلا

ها فـانظري أو فظنّي بي تريْ حُرُقاً

مـن لـم يَذُقْ طرفـاً منهـا فـقـد وألا

علّ الأمـير يـرى ذلّي فيشفع لي

إلى التي تركتني في الهوى مثلا(٢٥)

إنَّ مظاهر الشعريّة في هذه المقدمة، بَلْهَ ذلك الانحراف الأسلوبي في التعبير عن المدح والعدول عنه إلى الغزل، يبدو في مستويات عدَّة: في المستوى النظمي (التأليف)، وفي المستوى الإيقاعي (الصوتي)، وفي مستوى الانسجام اللافت بين النظم والإيقاع. أمّا من حيث النظم فإن في هذه المقدمة غنىً في التأويل،

ولكنك على أي وجه أوّلتها أو حملتها تجد فيها جمالاً وإبداعاً. ففي البيت الأول ثمة تقديران في "أحيا": أحدهما أنه أفعل تفضيل من الحياة، وتقديره: إني أكثر حياة مع أنَّ أيسر ما قاسيتُ ما قتل غيري، ومع أن البين جارَ على ضعفي وما عدل. والثاني أنه فعل مضارعٌ من الحياة، ثم فيه تقديران: أحدهما الخبرُ، والآخرُ الاستفهام. فأما الخبرُ فتقديره كأن يقول على وجه التعجب: إني أحيا، وأيسر ما لقيته في محبّةِ هذه المرأة ما قتل غيري! وقد أضيف إليه فراق الحبيب الذي جار عليَّ مع ضعفي ومع ذلك فإني مقيم باق! وهذا موضع التعجب! وأمّا الاستفهام فتقديره: أأحيا؟! وأيسرُ شيء قاسيته في حبها هو الذي يقتل! وإنك على أي وجه أخذت المعنى لواجدٌ فيه خصب الدلالة وقوّة الإيحاء، وروعة الشعرية. ثم يواصل الشاعر رسم صورته وتنميتها في البيت الثاني حيث المفارقة تكمن في جعل نفسه حيّاً ميتاً، وفي إسناده إلى الصبر صفة النحول، وكان قبلها أسند إلى البين صفة الجور وقلة العدل، فأن ينحل جسمه هذا شيء من طبيعته ومما يسند إليه، وأن يجور الإنسان ويظلم فهذا أيضاً مما يسند إليه، أما أن يجعل الصبر ينحل، ويجعل البين يجور ولا يعدل، فتلك من علائم الشعرية في التعبير ومن مظاهر الانحراف الأسلوبي المبدع. ويستمر الشاعر ويتصاعد في رسم صورته الشعرية، حيث ينكر السبب الحقيقي للموت وهو انتهاء الأجل إلى أن يجعل مفارقة الأحباب سبباً بل السبب الرئيسي للموت. وهذا ما عُرِف في البلاغة العربيّة بـ "حسن التعليل". بَيْد أن الشاعر هنا يجدِّد ويبدع حتى على المستوى البلاغي نفسه، إذ وصل إلى هذه النتيجة بعدما كان قاسى وكان أيسر ما قاساه ما قتل غيره، فكأن حسن التعليل جاء من خلال الصورة الشعرية كاملة أو قل من خلال اللوحة الفنية الممتدة وليس من خلال بيت واحد فحسب. ولم تقف

الصورة الشعرية عند هذا الحد، بل يستمر في صيانتها، ويتأنق في بنائها، لتأخذ أبعادها وأمداءها الحقيقية والإيحائية، فهو متمسك بالحياة على الرغم من مقتله، ورغبته في الحياة من أجل عيون محبوبته القاتلة، ونحن بعدُ لم نعرف محبوبته من تكون. ولكنه يفجؤنا بأن محبوبته ليست امرأة من شحم ولحم ودم، ولكنه يتغزّل بنموذج إنساني جمع له كل صور الحسن والجمال والكمال ليتخلّص عن طريقه إلى غرضه الرئيس ويحسن التخلّص إلى ممدوحه، وهذا نوع من التخلّص الفني الذي برع فيه المتنبّي، حيث يقول:

عَلَّ الأمير يرى ذُلّي فيشفع لي

إلى التي تركتني في الهوى مثلا

وهنا تكمن المفارقة لفظية ومعنويّة، وهي مفارقة مدهشة ولكنها لذيذة وممتعة. وإذن فكل هذا التذلل أمام المحبوبة، وكل تلك الضراعة جاءت لغرضٍ فني، يرمي من ورائه إلى الوصول إلى ممدوحه فيحظى عنده بالمكانة التي فقدها عند محبوبته، وكأنه يطلب تعويضه عما فقده من محبة صاحبته، وذلك مستوى آخر في التعبير، ومظهر من مظاهر الشعريّة.

أمّا على المستوى الإيقاعي فالشعرية واضحة بدءاً من ترتيب الحروف وتنظيمها، ومروراً بترتيب الكلمات واختيارها، وانتهاء بتركيب الجمل ونظمها: تقديماً وتأخيراً. ولنستمع إلى مظهر واحد من مظاهر تلك الإيقاعية اللذيذة في إلقائنا وترديدنا لحروف المد الناتجة عن إشباع الألف في قوله:

أحيا وأيسر ما لاقيت ما قتلا

والبينُ جارَ على ضعفي وما عدلا

وفي قوله:

والوجْدُ يقوى كما تقوى النوى أبداً

والصبر ينحلُ في جسمي كما نحلا

وفي ألفاظ مثل: [لولا ، ما ، المنايا ، إلى ، أرواحنا ، سبلا ، بما ، فلا ، فأمّا ، عقلا ، وألا ، مثلا].

إن المدَّ المشبع هنا يبعث نوعاً من الإحساس بالحزن المشوب بالآهات والممتدة حزناً على فراق محبوبته. ويظهر ذلك الحس الإيقاعي أيضاً في ترتيب الجمل ، وما تتمتع به من حسن التقسيم ، وكأن كل جملة تناظر الأخرى أو تنافسها جمالاً وحيويّة هكذا:

[والوجْدُ يقوى ، والصبْرُ ينحلُ] ، فهما جملتان اسميتان كلٌ منهما تبدأ بمبْتدأ خبره جملة فعلية ، وبين المبتدأين تناسب سجعيٌ واضح ، يجعل من تقديم أو تأخير أية كلمة على أخرى أمراً مخلاً في صنعته ، فلو قدَّم ، على سبيل المثال ، الفعل على الفاعل في الجملتين السابقتين ، فقال: [يقوى الوجد ، وينحلُ الصبر] ، لما حصلت تلك المتعة الشعرية كما حصلت له في قوله: [والوجد يقوى ، والصبر ينحلُ]. ولو حاولنا شرح هذه الأبيات أو نثرها فنيّاً ، لما وجدنا لها معاني عجيبة ، ولكن شعريّة الأبيات متأتية من هذا النظم والترتيب. ومثل هذا يقال في إشباع الياء في أبياته السابقة من قوله: [على ضعفي ، في جسمي ، صلي ، ها فانظري ، أو فظُنّي بي ، ذلّي ، فيشفع لي . . . الخ].

وبعد ، فما الذي يجعل من هذا الشعر شعراً؟ إنّه النظم بكل ما يحمله هذا المصطلح النقدي من معنى شرحه الجرجاني وطوَّرته الشعريّات الحديثة بمفاهيمها المختلفة.

- ٣ -

وفي قصيدة أخرى قالها في صباه يمدح فيها أبا المنتصر شجاع بن محمد ابن الرضا الأزدي نجد ملامح الشعريّة تتمثل في خلق الثنائيات الضدية، وفيما يحدثه من تناصّ مع شعراء سابقين، وفي ذلك الإيقاع الذي يحدثه تناوب الحروف، وفي غنى الدلالة وخصوبة الصورة. يقول المتنبّي:

أرقٌ على أرقٍ ومثلي يأرق ... وجوىً يزيدُ وعبرةٌ تترقرقُ
جهدُ الصبابة أن تكون كما أرى ... عينٌ مسهدةٌ وقلبٌ يخفقُ
ما لاح برقٌ أو ترنّم طائرٌ ... إلا انثنيتُ ولي فؤادٌ شيِّقُ
جرّبْتُ من نار الهوى ما تنطفي ... نار الغضا وتكل عما تحرقُ
وعذلْتُ أهل العشق حتى ذقته ... فعجبْتُ كيف يموت من لا يعشقُ؟
وعذرْتُهم وعرفْتُ ذنبي أنني ... عيّرتُهم فلقيت فيه ما لقوا
أبني أبينا نحنُ أهلُ منازلٍ ... أبداً غرابُ البين فينا ينعقُ
نبكي على الدنيا وما من معشرٍ ... جمعتهم الدنيا فلم يتفرقوا
أين الأكاسرة الجبابرة الأولى ... كنزوا الكنوز فما بقينَ ولا بقوا
من كل من ضاق الفضاء بجيشه ... حتى ثوى فحواه لحدٌ ضيقُ
خُرُسٌ إذا نودوا كأن لم يعلموا ... أن الكلام لهم حلالٌ مطلقُ[٢٦]

فالمقدمة تدهشك بافتتاحيتها وإيقاعيتها اللذيذة؛ إذ يفتتحها بمبتدأ نكرة ويكرر كلمة أرق مرتين ثم يشتق منها فعل "يأرق" ، لتأتي في صدر بيت واحد ثلاث كلمات متشابهة مما قد يوحي بأنه يخلق تعقيداً لفظيا ، ولكن الأمر غير ذلك فإن هذا التكرار لم يكن مزعجاً أو معقداً بل هو تكرار يشي بالحالة النفسيّة القلقة التي يعيشها الشاعر. بل أكاد أزعم أن جمال هذه المقدمة بدا من خلال هذا الانفجار الإيقاعي الناتج عن ترديد حرف القاف يلجمه تنوين التمكين أو (التنتنة) التي تعمل على كبح جماح انفجار الإيقاع وتهدئتها بهذا التنوين كما في قوله : (أرقٌ، أرق، جوىً، عبرةٌ، عينٌ، مسهدةٌ، قلبٌ، خُرُسٌ). ثم في هذه النهايات الإيقاعية التي تحدثها القاف المنطلقة الناتجة من إشباع حرف القاف.

وتبدو شعرية الإيقاع كذلك من خلال تنظيم الأفعال وترتيبها في مثل قوله :

ما لاحَ برقٌ/ أو ترنَّم طائرٌ

ومن خلال التصاعد الدرامي في تنامي الأفعال كما في قوله :

(جرَّبتُ/ وعذلتُ/ فعجبْتُ/ وعذرْتُ(هم)/ وعرفْتُ/)

ثم تأتي النتيجة المرضية فنياً وموضوعياً :

(فلقيتُ فيه ما لقوا)

إن هذه الإيقاعيّة اللذيذة التي تتوفر عليها المقدمة تبدو حتى في جزء من بيت كأن تأتي في صدر بيت أو في عجزه، كما في قوله : (الأكاسرةُ الجبابرةُ، كنزوا الكنوز)، أو قوله : (حتّى/ ثوى/ فحوا[ه]).

فلو راقبنا إحساسنا ونحن نقرأ: (حتّى/ ثوى/ فحوى/)، لأحسسنا بتلك المتعة الإيقاعية.

أمّا على مستوى الثنائيات الضديّة التي نجدها في القصيدة فهي توازي المفارقة الأزليّة في الجمع بين الحياة والموت في تساؤله:

أين الأكاسرةُ الجبابرةُ الأُلى   كنزوا الكنوز فما بقين ولا بقوا

وهكذا تبدأ الثنائيات الضديّة:

جمعتهم الدنيا	تفرّقوا
كنزوا	لم يبقوا
ضاق بهم الفضاء	ثووا في لحدٍ ضيّق
كان الكلام حلالاً لهم	أُخرسوا، خُرسٌ

ومن هنا يبدو التناقض بين ما يشكو منه الشاعر وما يتمناه، فهو يشكو من الأرق، ثم يعود يتمناه ويجعله جهد الصبابة، وكأن غاية شوقه أن يكون أرقاً، فما سرُّ هذا التناقض؟

إنه تناقض ظاهري فقط، فهو يحس، أمام مظاهر الوجود وتلك النهاية المحتومة، بضعف الإنسان وعجزه، وإذن فحق له أن يقلق وأن يبكي، وأن يلتمس عذراً للعاشقين، وكل ذلك من أمارات ضعف الإنسان. ومن هنا فهو يثير تلك المفارقة الأزلية بين الحياة والموت، فالحياة تحتاج إلى ذلك الأرق بل تطلبه، وأما الموت فنومٌ نهائي لا يُعرف ما وراءه. وإذن فثمة فلسفة فكرية وراء مثل هذا النظم، وذاك أوّل علائم الشعرية.

-٣-

ومن ملامح الشعرية التي تدهشك في مقدمات المتنبي ذلك النمو للصورة الشعريّة، وما تكتسبه في سياقها من دلالات جديدة وإيحاءات خصبة بما تستحق أن تسمّى الصورة المركبة النامية. فهو يتريث في رسم صورته، ويهيّئ لها من أسباب النمو، ويمد في أبعادها وأمدائها وفق رؤية فنية يمليها تطوّر السياق الشعوري والعاطفي والفكري. ولعل قصيدته التي يمدح فيها عمر بن سليمان الشّرابي ويذكر حُسْن بلائه وهو يتولى الفداء بين الروم والعرب، خير دليل على ما أقول. يقول المتنبي:

نرى عِظَماً بالصدِّ والبَيْنُ أعظمُ
ونتّهمُ الواشينَ والدَّمعُ منهمُ

ومَنْ لبُّه مع غيره كيفَ حالُهُ؟
ومَنْ سِرُّهُ في جفنِه كيفَ يكتمُ

ولما التقينا والنوى ورقيبنا
غفولانِ عنّا ظلْتُ أبكي وتبسمُ

فلم أرَ بدراً ضاحكاً قبل وجهها
ولم ترَ قبلي ميِّتاً يتكلَّم

ظلومٌ كمتنيها لِصَبٍّ كخصرها
ضعيفُ القُوى من فعلها يتظلَّمُ

بفرعٍ يُعيدُ الليلَ والصبح نيِّرٌ
ووجهٍ يعيد الصبح والليلُ مُظْلِمُ[٢٧]

فأيةَ صورة هذه التي يتأتّى الشعر في رسمها، وأيّة مفارقة تلك التي يحدثها، بل أيّة مفارقات؟! صورة تتشكل من خلال إثارة المفارقة بين ما هو فيه وبين ما يمكن أن يؤول إليه! وهنا يصغر الأمر العظيم أمام أمرٍ أعظم، فيعود الإنسان بحساباته ليستهون ما حسبه عظيماً. وتلك هي مفارقة الحياة مصداقاً للمثل القائل: " من رأى مصيبة غيره هانت عليه مصيبته " . وهكذا رسم الصورة: (نرى عظماً بالصد والبين أعظمُ).

والمفارقة الثانية تكمن في سوء ظننا بالواشين، وننسى أن دموعنا نحن البشر، تفضحنا، فكأنها واحدٌ من الواشين، بل هي أعظم الواشين وأخطرهم وأشدُّهم فتكاً بإفشائها سرّنا وهتك سترنا. أترانا كنا نستشعر ذلك الإحساس الجمالي الذي تحصّل لنا لو كان قال مثلاً:

"ونتهم الواشين والدمع مثلهم" ، أو " والدمع واحد منهم " ، أم أن ترتيب البيت بهذا الشكل، والمفاضلة بين عظم الصد، والإتيان بشيءٍ أعظم منه وهو البين، وعودة الضمير في كلمة (منهم) على الواشين، أليس كل ذلك هو ما أكسب البيت شعريته؟ ثم أليست النهاية الإيقاعية المتمثلة فيما أسماه العروضيون العرب بالتصريع وهو انتهاء العروض والضرب بنفس الوزن والقافية، قد أضافت إلى البيت إيقاعيّة جذّابة؟

ويأتي البيت مكملاً للصورة وموسّعاً أبعادها ومتابعاً نموّها. فهو يلتمس العذر لنفسه حين يرى مبرراً لاستعظامه صَدَّ محبوبه، فيضع ذلك الالتماس في صورة تساؤل موجع تاركاً للمتلقي أن يقدِّر الإجابة، هكذا:

ومنْ لبُّهُ مع غيره كيف حالُه؟ ومنْ سِرُّهُ في جفنه كيف يكتمُ؟

إنّه يؤكد على حقيقة ضعف العاشق وقلة حيلته وهو يعجز عن إمساك دمعه، فحق لذلك الدمع أن يعد من الواشين. ولكن كيف توسل إلى تقرير تلك الحقيقة، وما الذي جعل من هذه المقدمة شعريّة؟

إن شعريّة هذه الأبيات تكمن في الصورة المبتكرة، وفي ذلك الاستخدام المجازي للغة الذي ارتفع بها عن مستواها المعْجمي إلى المستوى الدلالي. فقد رسم صورته من خلال وضع بيته في تساؤلين يحملان الإجابة في داخلهما. إنهما تساؤلان موجعان مؤلمان لا ينتظر من أحد أن يجيب عنهما، لأن الإجابة مُتضمنة فيهما بما يثير الدهشة والمتعة، وهي دهشة ليست مفتعلة ولا خلّبيّة، وإنما ترتكز على أساس فني ومن خلال وضع اللغة في علاقات جديدة ووفق رؤية فنية حساسة. ثم يستمر المتنبّي في رسم صورته ومتابعة رمزه الشعري الخصب وتنميته حيث يقول:

ولما التقينا والنوى ورقيبنا غفولان عنا ظلت أبكي وتبسمُ

فقد اشتد النوم والغفلة إلى النوى والبين ليقنص لحظة يلتقي فيها محبوبته؛ إذ من غير المعقول أن يظل أمر الانقطاع على حاله وإلا لفسدت الأمور! ولكن ما الذي حدث بينهما في ذلك اللقاء الذي عز مثله؟ لعل من المنطق أن يقتنص العاشق فرصة فينال من محبوبته الوصال، فهل حدث ذلك؟

طبعاً، لا، والسبب فني محض يكمن في رغبة الشاعر في إحداث تلك المفارقة من خلال التضاد بين عنصرين لغويين هما: الضحك والبكاء، ومن ثم معنويين هما: وصف حالها بإزاء وصف حاله. وهو يتابع رسم الصورة

وتفجيرها في مستوياتها وأعماقها الجوانية بما يتطلبه نمو السياق الشعوري والعاطفي وحتى الفكري، ليضع البيت الرابع في صورتين متوازيتين في الاستحالة وعدم التحقق في الواقع، ولكنهما تحققتا في الشعر. الصورة الأولى أن صاحبنا لم يسبق له أن رأى بدراً ضاحكاً مثل وجهها، والصورة الثانية أن صاحبة صاحبنا (محبوبته) لم تر قبل الشاعر ميتاً يتكلم:

فلم أرَ بدراً ضاحكا قبل وجهها   ولم ترَ قبلي ميّتاً يتكلّمُ

لقد تحققت الصورتان في خيال الشاعر ثم سطرتا على الورق إبداعاً وخلقاً مدهشاً. وصورة التوازي تلك في النظم واضحة، وهي قسمةٌ عادلة تماماً فكأن البيْت مقسوم قسمين متساويين: (لم أرَ بدراً يضحك قبلها)، و (لم تر ميتاً يتكلم قبلي)! هو لم يرَ، وهي لم ترَ، فمن الذي رأى إذن؟ عين الشعر، والمخيّلة الرحبة الخالقة، ومتلقي الشعر هو مَنْ رأى واستمتع وهلل!

ومما زاد في هذه الصورة جمالاً وشعريّة، أنه جعل الضحك من حصتها مسايراً كلمة (تبسم) في البيت الذي سبقه، وجعل الموت من حصته مسايراً (أبكي). ناهيك بما في نسبة الكلام للميت من شعريّة متدفقة. ويتريث المتنبّي في مَدّ صورته الشعرية بكل عناصر القوّة، فيأتي البيت الخامس وقد اقتسم الشعريّةَ فيه صورتان متضادتان أو متصارعتان: " صورة ظالم ومظلوم" : لقد صوّر متنها ظالماً وصوّر خصرها مظلوماً. فالأول ظالم لأنه قوي ممتلىء، فهو يظلم خصرها الدقيق النحيف، فالقوي هنا يظلم الضعيف. والصورة الثانية أنه وصفها بالظالمة وجعل عاشقها مظلوماً. ولكن العجب يكمن في كونها ضعيفة بوصفها امرأة،

وهي أضعف من الرجل، فكيف يظلم الضعيف القوي؟! هذا غير معقول: قوي يظلم ضعيفاً بإزاء ضعيف يظلم قوياً! إنه الاستخدام المبدع للغة، استخدام يقوم على إثارة المتضادات والثنائيات، والتوليف بينهما في حالة متجانسة مع بقاء حالة التنافر والمتضادات مثيرة للدهشة ليس كهدف مطلق أو غاية بحد ذاتها، بل من أجل إضاءة النص في مستوياته المتعدِّدة عبر ما يمكن أن نسميه (التفجير اللغوي) بكل ما يحمله المصطلح من معنى الإبداع والخلق. إن ذلك الظلم الذي أوقعته على محبوبها لم يكن بسبب جوْرها وخذلانها له، بل على العكس من ذلك تماماً. فقد ظلمته بذلك الضّعف الجميل الأخاذ، بذلك الفرع الأسود الذي لو نشرته في النهار لصار النهار ليلاً، وبذاك الوجه المنير الذي لو سفرت عنه في الليل لصار نهاراً. وهنا يأتي البيت السادس بمثابة حجر الغَلَق الذي ختم به الصورة الشعرية لتكتمل له لوحة تأنق في رسمها، هكذا:

بفرعٍ يعيد الليل والصبحُ نيّرٌ ... ووجهٍ يعيدُ الصبح والليلُ مُظْلِمُ

فلو اكتفى الشاعر بتشبيه شعرها بالليل، ووجها بالصبح، لكانت صورة عادية جداً، ولكان كأنه ينسخ قول صاحب اليتيمة (لعلّه العكوك) حيث يقول:

والوجه مثل الصبح مبيض ... والشعر مثل الليل مسودُّ

ضدانِ لما استجمعا حَسُنا ... والضد يظهر حسنه الضدُّ

ولكنه تجاوز صاحب اليتيمة، وإن أفاد منه فهي إفادة تناصّيّة أبدع فيها المتنبّي حيث جعل شعرها يعيد الصبح ليلاً، بإزاء وجهها الذي يعيدُ الليل صبحاً.

ثم انظر في تقدير البيت بعد تقدير (ظلمتني) في البيت السابق على هذا البيت، حيث يكون التقدير:

ظلمتني   بفرع   يعيدُ الليل   والصبحُ   نيِّرٌ

يقابلها:

ظلمتني   بوجهٍ   يعيدُ   الصبح   والليلُ مُظْلِمُ

إن نظرة متفحِّصة في البيت تظهر ذلك التوليف الإبداعي الذي يحدثه الشاعر من خلال إثارة المتضادات وبشكل حيوي ولافت:

"الليل يضاد الصبح، ونيّر يضاد مظلم، والصبح النيِّرُ، يضاد الليل المظلم"، وهكذا تأتلف. الصورة، وتنبني من خلال التضاد على مستوى المفردة، وعلى مستوى الجملة، وعلى مستوى النظم برمَّته.

وبعد،

فإن شعريّة المتنبّي، كما لمحناها من خلال قراءة نماذج معدودة من مقدماته المدحية، تتحقق في مستويي اللغة معاً: المستوى النظمي الدلالي والمستوى الصوتي الإيقاعي، وإن تكن الحظوة، وفق تصوّري، للمستوى النظمي. وآية ذلك قدرة الإشارة اللغوية في هذه المقدمات على التحرر والانحراف والتجاوز المبدع وخرق السنن في التعبير، وكل ذلك من ملامح الشعريّة وخصائص التجربة الشعريّة لدى المتنبّي. فاللغة هي البطل أوّلاً، واللغة هي البطل ثانياً وثالثاً، وغنى اللغة، وخصب الصورة، وتعدد المعاني، وتنوُّع الدلالة، هي أهم ما يميِّز شعريّة المقدمات المدروسة. ناهيك بطاقة شعره الإيقاعية، وقدرتها على تحريك الانفعال وخلق الشعور بالانسجام.

هوامش وتعليقات الفصل السادس:

(١) بنية اللغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م، ص ٩.

(٢) الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠م، ص ٢٣.

(٣) قضايا الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م، ص١٩.

(٤) C. Peirce: Letters to Lady Welby. ed. I.C. Lieb. Ney Haven, 1953, P.32.

(٥) F. Desaussure, Course in General Linguistics. Translated by W.Baskin. New Yourk, 1959, P.16.

(٦) انظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، جدّة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م، ص٤٩.

(٧) انظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعريّة، ص٤٩.

(٨) انظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعريّة، ص٦.

(٩) المرجع نفسه، ص٧.

(١٠) انظر: بنية اللغة الشعريّة.

(١١) انظر: الشعريّة.

(١٢) انظر: قضايا الشعريّة.

(١٣) انظر: كمال أبو ديب: جدليّة الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين- بيروت، ١٩٧٩. وكمال أبو ديب: في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ١٩٨٧.

(١٤) عيار الشعر، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٢م، ص٩.

(١٥) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، صححه وعلّق عليه أحمد مصطفى المراغي بك، المكتبة المحمودية - القاهرة، د.ت.

(١٦) انظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة - بيروت، ط٢، ١٩٧٨.

(١٧) انظر: محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، تونس، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٨م، ص١١٦.

(١٨) انظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص٩.

(١٩) شفرات النص، بحوث سيميولوجيّة في الشعريّة القص والقصيد، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م.

(٢٠) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيّة التناص، بيروت، ١٩٨٥م.

(٢١) الخطيئة والتكفير، مرجع سابق.

(٢٢) جدليّة الخفاء والتجلّي، والشعريّة سبق ذكرهما.

(٢٣) الخطيئة والتكفير، ص ص ٢٨٨-٢٨٩.

(٢٤) انظر: تزيفطان طودوروف، الشعريّة، ص ٢٢.

(٢٥) شرح ديوان أبي الطيّب المتنبّي لأبي العلاء المعرّي " معجز أحمد"، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦م، ج١، ص ص ٥٩-٦٢.

(٢٦) المصدر نفسه، ج١، ص ص ١٠١ - ١٠٥.

(٢٧) المصدر نفسه، ج٢، ص ص ٥٤-٥٨.

المصادر والمراجع

أ- العربية والمترجمة

أبرامز، م. هـ. ، المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، الثقافية الأجنبية، السنة ، العدد الثالث، ١٩٨٧.

ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّمه وعلق عليه، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مصر، دار النهضة للطباعة والنشر، ج٢، ١٩٧٧.

أبو العلاء المعرّي، شرح ديوان أبي الطيّب المتنبّي "معجز أحمد"، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦. ج١.

إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة - بيروت، ط٢، ١٩٧٨.

إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط ٤، ١٩٨٧

أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش، دار الكندي، ١٩٩٥.

أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان حجازي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

أدونيس، زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٨.

إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

أمل دنقل، الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط ٢، ١٩٨٥.

بيرجيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ترجمة منذر عيّاشي، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٨.

تشتشرين أ. ف. ، الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شرارة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، د. ت.

التهانوي ، محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، مراجعة أمين الخولي، القاهرة، المؤسسه المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣.

جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر، ١٩٨٧.

جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.

جان كوهين، بنية اللغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب ، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦.

حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي ، ط٢، ١٩٨١

حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

حمادي صمود، التفكير البلاغي عندالعرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، مشروع قراءة، منشورات كلية الآداب بمنوبة ، ط٢ ، ١٩٩٤.

خوسيه ماريّا بوثويلو إيفانكوس، نظريّة اللغة الأدبيّة، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ١٩٩٢.

روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبّود، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤،

رومان ياكبسون، قضايا الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨ .

سعيد الغانمي، أقنعة النص، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الأولى، ١٩٨٣ .

سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء سو شبريس، ١٩٨٥ .

شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادىء علم الأسلوب العربي، القاهرة، انترناشونال برس، ط١، ١٩٨٨ .

صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٤ .

صلاح فضل، شفرات النص، بحوث سيميولوجيّة في الشعريّة القص والقصيد، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠ .

صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ .

طودوروف، الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠ .

عبد الرحمن ياغي، مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث، عمان، دائرة الثقافة والفنون، ١٩٧٦

عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ليبيا-تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧ .

عبد العزيز المقالح، شعراء من اليمن، بيروت، دار العودة، ١٩٨٣ .

عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ- ريتر، بيروت، دار المسيرة، ١٩٧٩ .

عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، صححه وعلّق عليه أحمد مصطفى المراغي بك ، المكتبة المحمودية – القاهرة، د. ت .

عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠ .

عبد الله البردّوني ، وجوه دخانية في مرايا الليل ، بيروت ، دار العودة، ١٩٨٠ .

عبد الله الغذّامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر ، جدّة ، النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٥م .

عبد الملك مرتاض ، ا–ي ، دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٢ .

عبدالله رضوان ، النوذج وقضايا أخرى ، منشورات رابطة الكتاب الأردنيّين ، ١٩٨٣ .

غاستون باشلر ، جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٢ .

فاضل ثامر ، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي– بيروت ، ١٩٩٤ .

القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، بيروت ، دار القلم ، د. ت .

كمال أبو ديب ، جدليّة الخفاء والتجلّي دراسات بنيوية في الشعر ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط٢ ، ١٩٨١ .

كمال أبو ديب ، في الشعرية ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ١ ، ١٩٨٧ .

كولردج ، النظرية الرومنتاكية في الشعر : سيرة أدبية ترجمة عبد الحكيم حسان ، دار المعارف . مصر ، ١٩٧١ .

كولن ولسون، اللامنتمي : دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين، نقله إلى العربية أنيس زكي حسن، بيروت، دار الآداب، ط٢، ١٩٨٢.

مجاهد عبدالمنعم، الإنسان والاغتراب، دمشق، ١٩٨٥.

محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السّردي نظريّة قريماس، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٩٣.

محمد عزّام، الأسلوبية منهجا نقديًا، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٩.

محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨.

محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيّة التناص، بيروت، ١٩٨٥.

محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، تونس، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٨.

محمود السمرة، أدباء الجيل الغاضب، مكتبة عمان، ١٩٧٠.

مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٨١.

مورية، س، الشعر العربي الحديث: ١٨٠٠-١٩٧٠. تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي، ترجمة: شفيق السيد وسعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٦.

نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط ٦، ١٩٨١

نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقديّة حديثة وأصولها الفكريّة، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٧٩.

هلال ناجي، شعراء اليمن المعاصرون، بيروت، مؤسسة المعارف، ١٩٦٦.

وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكيّة، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧ .

ويمزات وبروكس، النقد الأدبي، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٥ .

يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، دمشق، منشورات العالم العربي، ١٩٨٥ .

ب- الأجنبية

Barthes, R: Elements of Semiology , (tran. by A. lavers and C. Smith) Hill and wang, New York, 1983.

Christopher Norris, Deconstruction, Theory and Practice, Methuem, London and New York, 1982.

Coleridge, Biographia Literaria, edited by James Engell and W. Jackson Bate (princeton University press. 1983.

F. Desaussure, Course in General Linguistics. Translated by W.Baskin. New Yourk, 1959.

Jonathan Culler, on Deconstruction, Cornell university press, Ithaca, NewYork, 1982.

Raman Selden, a Reader Guide to Contemporary Literary Theory.

Paul Valery, The Art of Poetry, Princeton, 1966.

Richard Kearny, Modern Movements in European Philosophy, Manchester university press, 1986.

Scholes,R: Semiotics and Interpretation,Yale university Press, .New Haven, 1974.

S. Langer, Feeling and form (New York: Charless Scribners Sons, 1953.

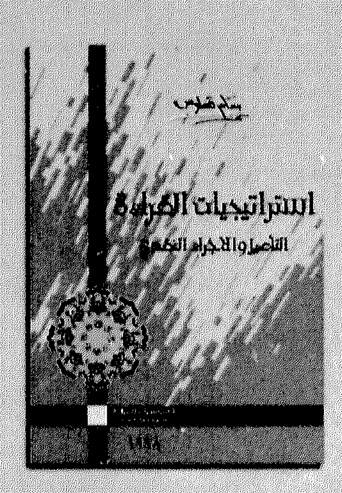


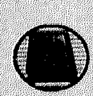


... واســتراتيجيات القراءة هذه تنفتح على الآخر أي على النقد الغربي، ولكن دون الخضوع له، بل من خلال الحوار والتواصل معه برؤيـــة متســائلة تهيأت لها المعرفة في النقد الــعربي القديم والانفتاح على أحدث نظريات النقد الغربي، محققة الجمع بين الأصالة والمعاصرة. وهي دراسات لم تكتف بالتنظير، وإنما ولجت عالم النص لتطبق المفاهيم والإجراءات الــنقديــة، ولتبلور عدة أمور ذات علاقة بـــ (النّاص / المُبْدِع)، و(النّصِ المُبْدَع)، و(القارئ / العارف).

وإني أعتقد أن هذه الدراسات بتواصلها مع حركات النقد الحـداثي شرقاً وغرباً، تسهم في الانتقال بالدراسات النقدية الحديــثة من الانطباعيـــة والوصفية والتفســيرية الى آفاق أرحب، وإلى أعماق النص لتفكيـــكه وتشريحـــه وإضاءته، والكشف عن مخزونه الفني والفكري والجمالي.

أ.د. أحمد الزعبي





دار الكندي للنشر والتوزيع
تلفاكس ٢٤٤٣٢٣
ص.ب ٨٩٣
اربد - الأردن



